



# LA SONORIDAD DE LA CULTURA

*Cholula: una experiencia  
sonora de la ciudad*

Ana Lidia M.  
Dominguez Ruiz

UNIVERSIDAD  UDLA  
DE LAS AMÉRICAS PUEBLA

Miguel Ángel  
  
Porrúa

LA  
SONORIDAD  
DE LA CULTURA

*Cholula: una experiencia  
sonora de la ciudad*

# LA SONORIDAD DE LA CULTURA

*Cholula: una experiencia  
sonora de la ciudad*

Ana Lidia M.  
Dominguez Ruiz



Pedro Ángel Palou  
*Rector*

Guillermo Romero  
*Vicerrector académico*

Miguel Maldonado  
*Secretario general*

Diana Isabel Jaramillo  
*Jefa de publicaciones*



MÉXICO



2007

## Presentación

*Cholula, por ejemplo,  
¿cómo encontrar las palabras para comunicar  
la magnificencia, la extrañeza,  
la improbabilidad general de Cholula?*

ALDOUS HUXLEY

Las siguientes páginas tratan sobre Cholula, una ciudad media perteneciente al estado de Puebla, situada en la parte central de México, en el conocido valle poblano-flaxcalteca; próxima a las faldas del Popocatepetl y el Iztaccihualt, legendarios e imponentes volcanes que engalanan el paisaje del lugar.

La región de Cholula es una planicie dividida por tierras de labor, recorrida por caminos pavimentados y veredas, marcada por dos accidentes topográficos —los cerros Zapotecas y Tecajete— y que se extiende al oeste hasta el pedregal de Nealtican, donde una serie de colinas y pedregales son la insinuación de la Sierra Nevada. Al norte, la llanura de Cholula corre tachoneada de colonias y una larga sucesión de industrias, colonias, barrios y pequeños poblados ladrilleros que flanquea la carretera hasta llegar a la ciudad de Huejotzingo. Hacia el sur el valle culmina con una suave pendiente hasta la carretera federal Puebla-Atlixco; al este, más allá del paso del río Atoyac, topografías transformadas ya por la mancha urbana de la ciudad de Puebla.

El paisaje de Cholula ha sido determinado por siglos de intensa actividad humana. Se trata de una región que desde tiempos remotos ha estado densamente poblada debido a las condiciones favorables del suelo y el clima para la agricultura, así como su ubicación estratégica. Guillermo Bonfil en su obra *Cholula, la ciudad sagrada en la era industrial* realiza una descripción muy precisa de la ciudad:

Esta obra trata de los habitantes de una pequeña ciudad de la provincia mexicana, Cholula de Rivadavia, que han sabido incorporarse al trabajo industrial, participar plenamente en una economía capitalista y manejar una relación constante y directa con formas modernas de la cultura urbana, sin que todo esto les haya impedido mantener una parte substancial de sus modos de vivir tradicionales a los que acogen con firmeza, arraigados tal vez en la historia milenaria de su ciudad, acaso la más antigua de las ciudades vivas del continente americano (Bonfil, 1973: 7).

Desde que la historia da cuenta, Cholula pareciera conservar esta descripción como esencia. Una intensa actividad económica producto de la industria y comercio local e itinerante, propicia un constante flujo de personas —propias, próximas y ajenas—; el trazo de la ciudad configurado por la división en barrios, en donde la diversidad de actividades productivas, pero sobre todo el aspecto religioso, son motor de las interacciones sociales y sus formas de organización.

A Cholula se le conoce por ser la ciudad viva más antigua de Mesoamérica con más de 25 siglos de existencia e ininterrumpida ocupación. La vetusta ciudad guarda el tiempo en su fisonomía, salpicada por doquier de portentosas construcciones que han superado el paso de los años, pero que tienen la marca de una larga existencia. Hay en ella cinco pirámides que la tierra, día tras día, capa tras capa, ha transformado parcialmente en cerros; decenas de iglesias tenaces y corpulentas que guardan en secreto los fervores y pecados de muchas generaciones; casas coloniales que se mantienen en pie, con sus portones de madera, sus bancos de piedra y ajadas inscripciones en latín; construcciones de adobe y tepalcate: trozos de cerámica prehispánica encajados en las paredes.

De la edad de Cholula dan testimonio lejanas tradiciones muy arraigadas entre su gente; prácticas y usanzas permeadas por un profundo sentido religioso que bulle por las calles, en

las manifestaciones públicas de devoción, en el vaivén cotidiano de los santos, en el saturado calendario ritual que lo hace lucir siempre de fiesta, y en la división de barrios y el sistema de cargos que rige el trabajo colectivo. El espíritu religioso de la ciudad también se divisa desde las alturas, pues el paisaje, hasta donde la vista alcanza, está salpicado de cúpulas y enhiestas torres. Esta imagen le ha valido a Cholula la fama de tener 365 iglesias, dice la leyenda, "tantas como días tiene el año".

Sobre Cholula se cuentan muchas cosas. No es el propósito discutir si éstas son o no ciertas, sino destacar el imaginario que existe en torno a la ciudad. Una chica norteamericana que vivió en Cholula por dos años, me dijo que la ciudad se parecía mucho a Nueva York por su pluralidad de lenguas y de gente, con turistas que nunca dejan de llegar, extranjeros que establecen su residencia; escritores, cineastas, fotógrafos, músicos y pintores que buscan en este paisaje su fuente de inspiración o una plataforma de proyección profesional. "En Cholula sí hay verdaderos artistas", comentó en cierta ocasión un músico del Distrito Federal.

La vieja ciudad es una ciudad de jóvenes. Desde los años setenta Cholula es asiento de la Universidad de las Américas, institución de educación superior que acoge a jóvenes de varios lugares del país y el mundo, que llegan aquí para hacer su vida y estudiar. La presencia de los jóvenes es ya distintiva del lugar, y muy notoria particularmente durante las noches, la demanda de entretenimiento de este sector ha hecho proliferar los centros de diversión nocturna; de aquí que Cholula sea también conocida como "ciudad de antros".

Alguna vez escuché decir a dos estudiantes que en Cholula no pasa el tiempo, "salvo sus hermosos atardeceres, aquí no hay nada más que hacer"; y es que resulta muy fácil adaptarse al estilo de vida cholulteca, que ofrece la sencillez de un pueblo y las comodidades de una gran ciudad.

A grandes rasgos así es Cholula, la ciudad que inspira este trabajo.

## Introducción

### La ciudad sensible

En un interesante artículo titulado "La sonorización antropológica del lugar", Jean-François Augoyard se pregunta si acaso el lazo social "¿es independiente de los canales sensoriales por medio de los cuales la colectividad percibe y actúa?" Es el objetivo del presente trabajo aventurar una respuesta.

La experiencia antropológica es por mucho una experiencia sensorial. Las manifestaciones culturales que buscamos bajo la forma de estructuras, de sistemas funcionales o de complejas combinaciones simbólicas, en muchas ocasiones se nos presentan como materia sensible; como una marejada de olores y sabores, con formas y texturas impresas, con visiones de hechos y cosas, o a través de sonoros testimonios. Sin embargo, suele pasar que el antropólogo ignore la importancia cultural que revisten los sentidos, o bien que no esté capacitado para traducir su propia experiencia sensible en datos significativos sobre el objeto/sujeto estudiado.

El presente trabajo obedece a dos necesidades. La primera es acentuar la importancia de que los sentidos se conviertan en materia de análisis antropológico; pues son ellos la materia prima en la conformación del mundo social y por tanto vehículos de transmisión de valores culturales. El segundo objetivo es reconocer en los sentidos un instrumento de trabajo para el antropólogo -a la par de sus herramientas teóricas y metodológicas- pues su observancia proveerá de importante y única información sobre las formas de vida que se pretenden develar.

## LA CONSTRUCCIÓN COLECTIVA DE LOS SENTIDOS

Los sentidos son mecanismos fisiológicos receptores de información, en donde cada órgano nos provee de datos distintos, y es a través de ellos que tenemos nuestra experiencia primera del mundo; las cosas que aprehendemos por medio de los sentidos producen impresiones sobre nosotros, dando lugar al fenómeno conocido como sensación, es decir, una experiencia inmediata generada por estímulos.

Se dice que durante el periodo de gestación y durante los primeros meses de vida, el hombre no es capaz de diferenciar una sensación visual de una táctil, o una sonora de una olfativa, pues la experiencia sensorial no discrimina, sino que es una y es total. Se trata de la sensación desnuda, de la impresión primera que impacta todo nuestro ser, mucho antes de que sea descifrada por los sentidos. Cuando esta condición se prolonga en el individuo a través de los años, se le considera un problema del desarrollo conocido como sinestesia; es decir, la incapacidad de diferenciar cada uno de los sentidos, o bien el confundir sensaciones procedentes de diferentes dominios, como el sentir un color o saborear un sonido.

Así vistos, los sentidos no son una cualidad natural en el hombre, sino que suponen un desarrollo evolutivo, una capacidad que se adquiere a través del tiempo y que recibe múltiples influencias del medio ambiente y el entorno social; así lo explica Maurice Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* que:

...la sensación no es la impresión pura... la evidencia del sentir no se funda en un testimonio de la conciencia, sino en el prejuicio del mundo. Creemos saber muy bien qué es "ver", "oir", "sentir", porque desde hace mucho tiempo la percepción nos da objetos coloreados o sonoros y al querer analizarla transportamos estos objetos a la conciencia...

veríamos que la cualidad nunca es inmediatamente experimentada y que toda conciencia es conciencia de algo (1995: 27).

El proceso de percepción juega un papel fundamental en la experiencia sensorial, pues implica una primera forma de interpretar y organizar lo que se aprehende a través de los sentidos; de aquí que éstos no sólo permiten un primer contacto con el mundo, sino que posibilitan una manera de comprenderlo. Si bien el hombre descubre su entorno a través de elementos objetivos, al pasar al plano perceptivo la experiencia sensorial lleva implícita una forma primordial de comprender el mundo por medio de olores, sonidos, formas o sabores. Así vista, la percepción aparece como un proceso mediador, un filtro entre la realidad y la experiencia que de ella tenemos.

Este "prejuicio del mundo" al que se refiere Merleau-Ponty es el que nos permite construir las diferencias entre ver y oír; el que nos ayuda a concebirlos como elementos discretos a partir de los cuales identificar sensaciones, y saber en qué parte de nuestro cuerpo recae cada uno de los estímulos recibidos, precisamente los mecanismos que el sinestésico no logra desarrollar. La cuestión que aquí interesa es saber en dónde se construye este prejuicio, qué mecanismos intervienen en la formación de esta opinión previa que tenemos sobre la realidad, qué procesos operan en la selección de uno u otro sentido.

Constance Classen ha aventurado una respuesta a partir de lo que ha denominado la "antropología de los sentidos". Para ella la percepción está mediada por la cultura, es decir, la manera en que vemos, olemos o escuchamos no es una libre determinación, sino producto de diversos factores que la condicionan. Al respecto dice: "la percepción sensorial puede cobrar diversidad de dimensiones culturales. Cada uno de los sentidos puede estar vinculado a distintas asociaciones y se puede conceder más valor a unos que a otros".



Tomemos como ejemplo a los pueblos del Amazonas cuyo sentido del oído está altamente desarrollado, pues supone un medio de supervivencia en un entorno selvático que en ocasiones impide la visibilidad; o el finísimo sentido de la vista del pueblo Inuit que les permite distinguir 29 tonos de blanco en un paisaje dominado por este color; incluso el medio urbano ha determinado un cambio de sensibilidad visual y acústica en sus habitantes ante la gran cantidad de estímulos a los que ambos sentidos se ven sometidos. El condicionamiento del entorno supone un uso práctico de los sentidos con el objeto de facilitar la adaptación y la supervivencia; de aquí que, según su utilidad en cada contexto ecológico y cultural, los sentidos sean valorados de diversa manera.

También podríamos pensar en los prejuicios impuestos sobre los sentidos, tal y como ocurrió con la llegada de la imprenta que sustituyó al oído por el ojo como vehículo de la memoria; al paso del tiempo este hecho hizo que la vista se sobrevalorara y fuera el ojo el órgano de la certeza, de lo real, colocando al resto de los sentidos en un rango inferior, o en el mejor de los casos como complemento de la vista.

El interés de la antropología de los sentidos, sin embargo, no es determinar cuál sentido es el dominante para una cultura ni cuáles están marginados; sino el conocer los usos y los valores que se le confiere a cada uno de ellos. Cada sentido ofrece un marco de referencia distinto a través de los cuales percibir, cifrar y ordenar el mundo.

Puesto que los códigos sonoros, olfativos, táctiles, gustativos y visuales proveen de distinta información, cada sentido constituiría en sí mismo una especie de lenguaje con sus propias reglas de orden y significación de la realidad, sin que por esto dejaran de formar parte de un todo. Bajo esta premisa nos preguntamos, ¿qué resultaría de aislar el elemento sonoro de una cultura y observar lo que este código tiene que decirnos acerca de una sociedad y su forma de vivir?

## EL SONIDO Y LA CIUDAD

Prestemos atención al siguiente fragmento de la obra cinematográfica más representativa del director francés René Clair, *Sous les toits de Paris* (1930) ("Bajo los techos de París"). La película comienza con una imagen de París al mediodía; aquí no aparecen ni sus casas, ni sus calles, ni su gente, lo que vemos es París desde las alturas: una ciudad de azoteas y cobertizos, de tejas desgastadas, de torres de ladrillo y sucias chimeneas que se alzan sobre las casas y se acomodan una tras otra, cada cual con distintos tamaños e inclinaciones. Mirando este estático paisaje se alcanza a oír una lejana canción: acompasado murmullo que parece estar por todas partes y venir de ningún lugar. Tras la aparición de la melodía la imagen adquiere otro cariz, la sonora presencia anima a la inmóvil ciudad de las alturas.

Buscando el origen de la canción, el curioso ojo de la cámara comienza a descender y pone al descubierto la ciudad. Se trata de numerosas y apretujadas casas de madera, edificios con tres, cuatro o hasta cinco pisos que suplen lo estrecho con la altura. El ojo sigue su descenso por las estrechas vías de la vieja ciudad hasta posarse en un grupo de gente reunida en la calle, todos cantan alrededor de un hombre, un cantor ambulante que vende su cancionero y dirige el coro de transeúntes y vecinos con el acompañamiento de un acordeonista. Bajo la mirada de los fisgones que se asoman por la ventana y de los curiosos que descansan en el quicio de su puerta, los viandantes interpretan *Bajo los techos de París*, alegre melodía que evoca una historia de amor que ocurre al cobijo de la ciudad —tal como sucede en la trama de la película.

Al caer la noche vuelve a aparecer la ubicua melodía, el ojo la ubica al interior de un edificio; en esta ocasión ya no se trata del coro matutino, sino de intérpretes solitarios. La vista se desliza por las ventanas y descubre una joven que la canta mientras se dispone para salir, otra hace lo mismo al desma-



quillarse pacientemente al espejo, un hombre la interpreta amoroso a su pareja, alguien más hace vanos esfuerzos por sacar la melodía en el piano; una mujer la canta a todo pulmón, en tanto su vecino de arriba golpea fuertemente el piso con el zapato para hacer que se calle, cuando lo consigue se descubre a sí mismo tarareándola. Tras unos segundos de silencio este hombre vuelve a oír el canturreo, ahora más sigiloso, más distante. Al caer la noche, bajo los techos de París la gente duerme al arrullo de una canción.

René Clair nos muestra a París a través de un juego entre la vista y el oído: la canción extraviada en las alturas es, desde abajo, la voz de su gente; se trata de una pista sonora que el ojo rastrea hasta encontrarla en la calle, desde las ventanas, en la intimidad de la casa en donde se vuelve susurro, grito o tarareo inconsciente. La canción que por la mañana era entonada por unos cuantos, durante la noche es recordada, interpretada y escuchada por todos; incluso por aquellos oídos inconscientes a los que la pieza llegó apenas como una vaga resonancia.

A través de este recorrido el director nos muestra la ciudad desde arriba y desde abajo. El primer caso nos remite a la metáfora del vuelo del pájaro, aquella que contempla desde arriba y a lo lejos; vista y audición panorámica que se logra encarándolo a la ciudad desde las alturas. Entre más lejano el atisbo más amplia, y por tanto más indefinida, se vuelve la ciudad. Esta mirada ensanchada, este amplio escuchar, facilita su comprensión como un todo; ante el observador la ciudad es un ser vivo, un gigante que tiene pies y cabeza, que respira y habla. Desde aquí todo se percibe menos el detalle, todo aquello que por lejos se escapa a los sentidos es suplido por la imaginación; la ciudad que se contempla desde arriba es inventada, a veces idealizada, se reconstruye en la mente del observador como una suerte de rompecabezas de piezas reales e imaginarias.

La ciudad que se percibe desde abajo es muy distinta. Al nivel del suelo la experiencia cambia, en principio porque no

hay observadores, todos son actores que deambulan, reconocen, disfrutan y padecen, hablan, escuchan y sienten la ciudad. Se trata de la perspectiva del caminante, del trashumante que conoce la ciudad desde adentro, aquel que deja la contemplación y prefiere la experiencia. Aquí abajo la ciudad ya no es unidad, ahora se trata de las personas y sus vidas; del microcosmos que es cada casa, cada lugar; de los fragmentos que son relatos o instantes, un sinnúmero de relaciones, situaciones, sentimientos y recuerdos. Es la ciudad como escenario de interacción.

La obra de Clair sirve como pretexto para hablar de la ciudad y sus múltiples experiencias, en donde los sentidos juegan un papel muy importante. Es a través de ellos que el lugar se vive y se descubre, que accedemos a la vida pública y también a los rincones donde bulle la vida privada, por su conducto se aviva el imaginario, son ellos la materialidad de las relaciones sociales y también sistemas perceptivos a través de los cuales la gente construye y reconstruye imágenes y vivencias de la ciudad. Analicemos el caso del oído, sin duda el protagonista de esta película.

#### UNA CONSIDERACIÓN ANTROPOLÓGICA DEL SONIDO

El oído es un sentido primordial en la percepción espacio-temporal de los seres vivos; es el órgano del equilibrio y la orientación, dice Miguel Alonso (s/f), "una suerte de brújula que orienta y ubica al oyente en función de sus capacidades perceptivas".

El sonido también tiene una dimensión comunicativa, siendo el lenguaje su principal expresión. Esta compleja estructura en su vertiente sonora sirve a la vez como código y vía de transmisión de señales, a través de las cuales miembros de la misma especie se comunican: el hombre posee la palabra hablada, las aves su canto, tenemos el ladrido del perro, el chillido del mono, el rugido de los felinos, el chirriar, mugir,

gruñir o silbar de muchos otros animales. Cada lenguaje tiene, además, la posibilidad de manifestar diversidad de expresiones como el dolor, el gozo o el peligro, a través de la inflexión de las voces, de pausas, de un cambio de volumen o velocidad.

El ser humano, conocedor de los principios sonoros de la naturaleza, ha incorporado este saber a sus prácticas sociales con fines lúdicos, arquitectónicos y políticos. Así, ha creado la música como expresión armónica del sonido; ha desarrollado la ciencia de la acústica para comprender los procesos de producción, transmisión y recepción sonora, orientados al perfeccionamiento de las técnicas arquitectónicas; el sonido también ha sido utilizado como herramienta de poder al explorar las cualidades de la voz, la modulación, el volumen y las técnicas de reproducción, con fines de control y manejo de las conductas colectivas. El conocimiento y desarrollo del elemento sonoro y sus potencialidades es tal, que éste no sólo le predetermina de manera natural, sino que además ha pasado a formar parte de su universo social.

Como todo lo relacionado con el mundo del hombre, el sonido también se socializa. Tan vastas y diversas como lo son las sociedades, así también lo son sus expresiones sonoras. Éstas van desde la palabra hablada con toda su complejidad de acentos y estructuras, los ritmos musicales, la sonoridad de los momentos rituales y las manifestaciones colectivas, las producidas por ambientes específicos, las que emanan del contacto del ser humano con sus instrumentos de trabajo o los elementos de su vida cotidiana.

Esta multiplicidad de sonidos que se vuelven expresiones propias de cada contexto, constituyen lo que llamaremos "sonoridad de la cultura". Entendiendo por ésta a las manifestaciones sonoras de una colectividad, a partir de las cuales se revelan sus costumbres y tradiciones, su orden y visión del mundo, sus códigos de interacción, sus múltiples modos de socialización, sus símbolos grupales y su memoria colectiva; es

decir, una suerte de identidad sonora, en el sentido de una serie de rasgos que le son característicos y a partir de los cuales los grupos se definen y reconocen.

El entorno sonoro es una resonancia social y como tal es un medio cambiante. Éste se ha transformado con la presencia del hombre y más radicalmente con la evolución de las sociedades. Pensemos en la modificación del medio sonoro que implicó la maquinización de las actividades productivas, o el cambio que se operó por la sustitución de los medios de transporte de tracción por los de motor, los sistemas electrónicos de comunicación que potenciaron la voz y disminuyeron las distancias, la misma música es reflejo de los cambios de sensibilidad que se han operado en las sociedades. Si prestamos atención al sonido en un plano sincrónico también encontraremos marcadas diferencias de un lugar a otro. Así, tenemos desde los paisajes ocupados únicamente por sonidos naturales hasta aquellos saturados por sonoridades humanas; y en estos mismos hallaríamos contextos con predominancia de sonidos de la vida rural, muy distintos a los de la saturada ciudad, o ambientes que se transforman según los usos a través del tiempo. La sonoridad cambiante se traduce en escenarios distintos que, sin embargo, no pierden su carácter sistémico pues el sonido siempre nos remitirá al contexto social del que emana.

Si pretendemos sostener la idea de lo sonoro como lenguaje, es preciso considerar que el ser humano, además de producir sonidos tiene la capacidad de escuchar, entendida ésta como la posibilidad fisiológica de percibir un sonido. En este punto nos encontramos con la discusión sostenida en un inicio acerca de la percepción mediada: ¿todos escuchamos lo mismo?, ¿oímos siempre igual?, ¿qué nos dice lo que llega a nuestros oídos?, ¿el mensaje es el mismo para todos?

Volvamos con René Clair a la escena de París, en donde el oyente aparece de diversas maneras. Hay un escucha contemplativo que descubre y rastrea un sonido presente en toda

la ciudad –por lo menos en la ciudad que puede abarcar con sus sentidos–; hay también personas atentas, que aparecen en la escena expresamente para oír la canción; están los cantantes que, si bien participan de la escucha, están más concentrados en el tema que interpretan; incluso aparecen los oídos distraídos para quien el canto del coro es uno de tantos sonidos de fondo y que, sin embargo, y tal vez a su pesar, ha quedado registrado en su memoria. Cada uno de estos actores representa una manera distinta –mas no única– de participar en la recepción sonora, pues el lugar en que cada uno se coloca frente a lo que oye está determinado por su nivel de participación, por su ausencia o presencia en la escena, por su interés y grado de atención en el sonido y por su disposición a escuchar.

Para el antropólogo Francisco Cruces la concreción de un sistema sonoro opera no sólo con la presencia del sonido sino también con la escucha, fenómeno que a su decir, ocurre en cuatro niveles sucesivos –propuestos con anterioridad por Pierre Schaeffer en su *Traité des objets musicaux*, y por Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso*.

Oír un sonido particular es recibirlo casualmente, sin poner atención, dentro del flujo general de estimulación sonora que nos llega de forma permanente. Escuchar supone ya una desviación de la atención, en el sentido de separarlo como objeto de percepción. En un siguiente nivel *entender* un sonido conlleva atribuir sobre él causas, efectos, orígenes, realizando inferencias sobre la relación que mantiene con el mundo y procesándolo como información auditiva. Pero *comprender* un sonido, en un sentido plenamente musical significa captar la relación que éste mantiene con otros dentro de un conjunto, orden o pauta de organización sonora. Consiste en reconstruir cognitivamente el todo del que forma parte (F. Cruces, *Revista Transcultural de Música*).

Cada uno de estos términos denota una actitud distinta asumida ante el sonido, que va desde una total desatención hasta su articulación con el sistema del cual forma parte. Resulta lógico pensar que cada escucha reconocerá en el sonido un mensaje distinto, es decir, un mismo sonido puede tener diversos usos y significados según se involucre el oyente.

Para quien simplemente “oye”, el oído actúa como un receptor indiscriminado, una suerte de recipiente que capta todos los sonidos que están en su rango de audición, mas no presta atención a ninguno de ellos. Para este actor su entorno es una especie de velo sonoro al que se llega a acostumbrar y en el cual se desenvuelve libremente. Quien “escucha” ha posado su atención en uno de los tantos sonidos que le rodea; esto no siempre supone una selección, puede ser que la desviación de su interés se deba a la intrusión de un sonido extraño o un cambio de intensidad. Estos dos primeros niveles de escucha son comunes tanto a los animales como al ser humano; pues dan cuenta de la sonoridad habitual del entorno, que por común le vuelve indiferente y a su vez le permite distinguir todo aquello que le sea ajeno. El instinto responde al estímulo sonoro que actúa como señal de advertencia o indicador de procedencia y dirección.

Los niveles siguientes son propios del ser humano, aunque cabe apuntar que cada etapa lleva implícita la comprensión del nivel anterior. Como sugiere Cruces, el entendimiento está relacionado con un conocimiento extenso del estímulo sonoro. En primer lugar el escucha reconoce las cualidades del sonido tales como el timbre –calidad del sonido–, la altura –aguda o grave– y la intensidad –grado de fuerza con que se manifiesta el sonido–; conoce además su procedencia y su fuente productora; es capaz de determinar el mensaje que porta, la intención con que fue emitido y a quién se dirige. Aquí el sonido se manifiesta como un lenguaje en el sentido de un código que descifrar y no un mero indicador como en la anterior etapa.



El acto de escuchar adquiere su connotación más compleja en el último nivel. El oyente que "comprende" un sonido toma conciencia de la relación sistémica que éste mantiene, no sólo con elementos de su misma naturaleza, sino con otros pertenecientes a dimensiones más amplias que forman parte de su entorno individual y colectivo. La escucha comprensiva se logra en la medida en que el oyente se reconoce en lo escuchado; mas aquello que escucha nunca es el sonido que él emitió, sino una voz colectiva de la que forma parte, un fragmento de su vida, un aviso que le atañe o le molesta, un brote de imaginación o una imagen que le devuelve el tiempo. Es decir, complejas estructuras que trascienden el sonido y lo llevan más allá de los límites de la experiencia. Es esta diversidad de vínculos que el sonido mantiene con el mundo del hombre, la parte medular de este trabajo; no interesa, pues, el sonido por sí solo, sino en relación con los ámbitos de los cuales es expresión y parte, aquéllos que le confieren al elemento sonoro un sentido social.

#### ESCUCHAR CHOLULA

En las páginas siguientes se presenta una cartografía sonora de la ciudad de Cholula, en donde se ha pretendido representar los sonidos que sus habitantes producen, reconocen, evocan e imaginan; y a partir de ellos explorar los escenarios sociales con que están relacionados. Cada uno de los apartados que constituyen este escrito es un trabajo independiente, pues se expone de principio a fin un tema único y un tratamiento exclusivo para cada cual; sin embargo, constituyen un conjunto determinado por el hecho de compartir una temática común que es el sonido en sus múltiples expresiones y una serie de categorías teóricas y metodológicas.

En el capítulo 1 encontrarán una descripción de la ciudad según los sonidos que reconoce la gente. La presentación se hace a partir de elementos sonoros discretos que van adqui-

riendo complejidad, en la medida que la gente los matiza con cualidades y vierte significados en ellos; de aquí que los sonidos que aparecen son los más notorios, aquellos con valor emblemático, los que tienen un uso práctico, y los que poseen potencial simbólico y evocativo. La resultante de hurgar Cholula a través de su sonoridad, es un conocimiento más o menos amplio de su dinámica como ciudad y de las formas de vida que contiene.

De entre todos los sonidos que se producen en un lugar, siempre hay unos que son más vigorosos, más significativos; son éstos el motivo de los tres capítulos restantes. El capítulo 2 centra su atención en las campanas, tal vez la sonoridad más representativa de la ciudad, la más apreciada, la más arraigada en las costumbres, la más atractiva para los extraños; y por mucho la más compleja, pues más allá de su armónica y vasta presencia, remite a un antiguo sistema de comunicación aún vigente.

El capítulo 3 también da cuenta de la arraigada tradición de la ciudad, y es una evidencia de la dinámica que ha mantenido su condición urbana durante sus casi 25 siglos de existencia. Este capítulo está dedicado al ambiente festivo, cariz que Cholula presenta de manera cotidiana; la atención se centra en la fiesta mayor de la ciudad en honor a Nuestra Señora de los Remedios. El objetivo es realizar una etnografía sonora de esta celebración, es decir, una descripción detallada a partir de la multiplicidad de expresiones sonoras que le conforman y que se presentan a través de testimonios, señales, rutinas, expresiones públicas, y manifestaciones sacras y profanas.

El capítulo 4 trata sobre la noche, pero la noche siempre presenta dos caras, es por eso que este episodio aparece dividido. La primera parte versa sobre la noche sin luz, escenario propicio para el revuelo de la imaginación inducido por el oído, un mundo invadido por voces del más allá, fantasmas que hacen ruido, demonios que ladran, muertos que se quejan y hablan al oído. La segunda parte trata sobre la noche ilumina-

da, aquella que se ha vuelto representativa de la vida urbana moderna y se ha constituido como elemento emblemático del sector juvenil. La noche cholulteca está invadida por dos sonoridades, dos tipos de música que remiten a dos formas distintas de diversión nocturna –los antros y los bailes sonideros–, ambos escenarios constituyen espacios de encuentro entre grupos juveniles definidos por una preferencia musical y su condición de clase. El propósito de este apartado es analizar la relación entre géneros musicales e identificación colectiva.

Este trabajo concluye con una reflexión sobre el urbanismo en Cholula desde su constitución como ciudad hasta su estado presente, sometida a una dinámica de transformación y crecimiento que se ha acentuado durante los últimos cinco años; el periodo mismo que duró la realización de esta tesis, y que por obvias razones no fue posible incluir, pero que sin embargo, es necesario discutir y hacer notar.

No queda más que comenzar la lectura y descubrir: ¿a qué suena Cholula?

## CAPÍTULO I

**Cholula y sus lugares***La representación sonora de la ciudad*

## INTRODUCCIÓN

Todo el conocimiento que el hombre tiene del mundo es producto de sus experiencias; éstas van desde las puramente biológicas, pasando por aquellas que obedecen a sus intereses prácticos, hasta las que corresponden a su realización intelectual. A la larga, este proceso de conocimiento contribuye a forjar para sí mismo una imagen de la realidad.

Por muy variadas en orden e importancia que sean estas experiencias, Ernst Cassirer considera que ninguna cosa real puede rebasar los límites del tiempo y el espacio; éstos, dice, "constituyen la urdimbre en que se halla trabada toda realidad" (1997: 71). Para Cassirer existen tres "tipos fundamentales" de experiencias espacio-temporales que oscilan entre lo real y lo simbólico; las cuales, dice, son distintas para organismos inferiores que para el hombre. Aunque Cassirer propone como exclusivo de éste el tercer nivel; el ser humano, en realidad, participa de todas las experiencias producto de su naturaleza a la vez humana y animal.

El nivel más primario es el "orgánico". Aquí todos los seres vivos experimentan el entorno, no como un devenir, sino como un escenario previamente dispuesto al que se debe adaptar. La realidad aparece como datos sensibles que los seres vivos producen, y a los que se someten sus impulsos corporales. En este primer nivel tiempo y espacio no existen como noción, sino como experiencia; las acciones obedecen a intereses y necesidades prácticas como la ubicación, la orientación, la medición de distancias, la necesidad de comunicación o el reconocimiento de su entorno.

El segundo nivel es el "perceptivo", y contiene elementos de naturaleza sensible, óptica, táctil, acústica y kinestésica; es decir, información sensible que al pasar por el filtro de los sentidos nos permite tener una primera imagen del mundo, a partir de la cual ubicar, reconocer e identificar. El último nivel, el "simbólico", define la frontera entre el mundo humano y el animal. Sólo para el hombre la realidad trasciende la esfera de la vida práctica y tiene la capacidad de concebir procesos abstractos que le permiten dotar de significados a las cosas. El tiempo y el espacio se vuelven maleables, puesto que no se precisa de la presencia física para experimentar el mundo; ejemplos por antonomasia son la imaginación y la memoria.

La tipología de Cassirer nos permite comprender la diversa y compleja relación que existe entre el ser humano y su entorno —en tanto una de las primeras realidades que éste experimenta—; asimismo, sirve como punto de partida para establecer los diversos niveles que habrá de contemplar la representación de la ciudad que surja de esta relación, y que es el objeto central de este trabajo.

### *El paisaje*

La representación es una imagen que está en lugar de la realidad. El acto de representar está mediado por un proceso de abstracción, selección, organización y resignificación de los elementos reales, de tal suerte que entre éstos y la imagen creada existe una relación de proporción, en el sentido de la correspondencia que conservan las partes respecto al todo al que pertenecen.

El objeto que aquí nos proponemos representar es la ciudad, para tal efecto la figura del "paisaje" será de gran utilidad, pues se trata de un dispositivo teórico-metodológico que contempla en su constitución las múltiples dimensiones de la relación del hombre con su entorno. En la misma historia del desarrollo de este concepto nos vamos a encontrar los niveles propuestos por

Cassirer, finalmente también el objeto representado se halla sometido a los límites espacio-temporales.

Comencemos por decir que la definición de paisaje admite muchas acepciones, para Donald Meinig existen 10 maneras distintas de comprender e interpretar un panorama:

La *naturaleza*, cuando se minimiza o elimina la gente del paisaje; el *hábitat*, observando cómo la gente se adapta a este medio natural; *artefacto*, viendo impactos de las actividades del ser humano; *proceso*, cuando se entatiza la interacción del ser humano en el medio natural; *problema*, si se presenta como obstáculo para la vida humana; *riqueza*, si se ve como recurso y propiedad; *ideología*, buscando valores culturales y filosóficos; *historia*, enfocándose en las huellas concretas de actividades humanas a través del tiempo; *lugar*, si el paisaje observado se compone de sitios con identidades e identificaciones; o bien como *estética*, si el paisaje se observa en términos de cualidades artísticas (Meinig, en Fay Brown, 1999: 76).

Cada una de estas nociones representa una perspectiva distinta de la relación entre el ser humano y su entorno, ya sea que se privilegia a uno sobre el otro, que se asuma la ausencia o presencia del hombre, que se ponga énfasis en el marco o el contenido social, en la estructura o la dinámica, en la acción y la contemplación, en la función o la forma. Son tres momentos los que interesan en la evolución del concepto de paisaje, que van desde el paisaje estático, pasando por el dinamizado a través de la acción del hombre y del tiempo, y aquel que es depositario de significados.

Tradicionalmente la geografía proponía explicar al paisaje en su aspecto objetivo, como un escenario natural imperturbable por la acción humana, aprehensible sólo a través de formas empíricamente comprobables. A principios de la segunda década del siglo pasado, la geografía cultural acuña el concepto

de paisaje cultural, al reconocer la intervención del hombre en la conformación su medio ambiente. Bajo esta óptica se reconoce al paisaje, además de la suma de sus cualidades físicas, como un producto cultural, en donde el hombre transforma su medio a partir de acciones tanto individuales como colectivas. Fay Brown define así al paisaje cultural:

[...] el paisaje conformado en tiempos históricos a través de intervenciones antrópicas continuas sobre el paisaje natural, especialmente a través de la utilización económica y residencial del territorio en el contexto de la satisfacción de funciones básicas para una población específica. Las características diferenciables de un paisaje cultural no son determinadas, pero sí influenciadas por los factores naturales (1999: 75).

Lo novedoso de esta concepción es, en primer lugar, su enfoque más interesado en las acciones sociales que se ponen en juego en un territorio específico, que a los factores físicos que determinan su constitución; además, introduce al tiempo como un factor importante en la conformación del paisaje. De esta manera, el paisaje ya no sólo es un terreno en donde, casi de manera fotográfica, están dispuestos un sinnúmero de elementos, entre ellos el humano, sino que se reconoce como un espacio dinámico que registra la movilidad humana y sus huellas en el entorno a través del tiempo.

Este cambio de perspectiva en la concepción del paisaje, proviene del reconocimiento de dos dimensiones distintas del espacio: la dinámica que considera acción –y por tanto lleva implícito el tiempo– y la estática que considera la estructura.

Tomando en cuenta esta distinción, Michel de Certeau (1996) propone distinguir el concepto de "lugar", que refiere al orden según el cual los elementos se distinguen en relaciones de coexistencia, y en donde cada uno tiene su propio sitio y configura posiciones; de la noción de "espacio", que es el

cruzamiento de movibilidades, el lugar practicado. Maurice Merleau-Ponty (1985: 129) también hace una diferencia entre el "espacio geométrico" que designa una espacialidad homogénea e inmóvil; y el "espacio antropológico", término que alude a una problemática del espacio que va más allá de la univocidad geométrica y se enfoca en la experiencia espacio-temporal.

En tanto paisaje, la ciudad es un escenario físico, vivido y por lo tanto asible a través de sus características concretas; pero también es producto de la objetivación de acciones individuales y colectivas que se inscriben en el espacio y a través del tiempo. Así vista, la ciudad no sólo supone una forma de disponer de un espacio sino una manera de vivirlo. En el lugar practicado, dice Simmel (1977: 646), "la acción recíproca convierte el espacio, antes vacío, en algo, en un lleno para nosotros"; y son precisamente aquellas cosas que el ser humano vacía e imprime sobre el espacio que habita, lo que hace a la ciudad materia de interés antropológico. Se trata de la construcción cultural del espacio, en donde lo cultural se refiere tanto a las concreciones de la vida social como al espíritu de la misma, al respecto dice Néstor García Canclini:

La primera oscilación entre lo visible y lo invisible se muestra como tensión entre la ciudad experimentada físicamente y la ciudad imaginada. Nos damos cuenta de que vivimos en ciudades porque nos apropiamos de sus espacios: casas y parques, calles y viaductos. Pero no recorremos la ciudad sólo a través de medios de transporte sino también con los relatos e imágenes que confieren apariencia de realidad aun a lo invisible (García y Rosas, 1996).

La ciudad física y la experimentada que nombra Canclini no son lugares distintos, sino diversas experiencias que se tienen de un lugar. Bajo esta perspectiva, el paisaje acepta la intervención de elementos y procesos subjetivos en la construcción



del entorno. Así, como cualidad extra, el paisaje también es producto de la acción simbólica, en donde el ser humano es capaz de revestir el espacio con significados individuales y colectivos, y asignar así una carga emotiva a la realidad.

Es en este nivel que se concretan las tres dimensiones del paisaje que nos interesa destacar —y que se relacionan con la tipología de Cassirer—: la que se concentra en sus cualidades físicas, la que privilegia la acción social y su afectación en el entorno; y la imaginaria, aquella revestida de elementos significativos. Al respecto dice la antropóloga Denise Fay Brown: "El paisaje es aún más que un ámbito físico sobre el cual los hombres actúan; y que incluye al humano, sus acciones, sus creencias, sus deseos y la memoria colectiva. Visto así, se podría decir que somos parte del paisaje y el paisaje es parte de nosotros" (Fay Brown, 1999: 75). Estas dimensiones no suponen entidades aisladas, sino elementos de un complejo sistema de relaciones fincados en una relación recíproca entre el hombre y su entorno, en donde el paisaje a la vez refleja la realidad y la configura.

#### *El paisaje sonoro*

Emulando la función del paisaje terrestre con todo lo que ello implica, el músico canadiense Murray Schafer concibe el paisaje sonoro como la manifestación acústica del lugar: "un sistema de sonidos producidos por un grupo, organizado en sus actividades a lo largo del tiempo y territorio por los que se mueve este grupo" (Schafer, 1990).

Tal como ocurre en el paisaje, en la representación sonora no todo son referencias físicas. Debemos tener en cuenta que hay factores simbólicos y afectivos relacionados con la construcción y percepción del espacio sonoro. Mucho de lo que la gente reconoce como referencia guarda estrecha relación con las cargas emotivas de cada lugar, e incluso existen lugares que se constituyen como tales a partir del significado que se

imprime en ellos y sin el cual no existirían. Otra consideración por hacer es que no todos los elementos sonoros a partir de los cuales la gente representa la ciudad son referencias destacadas y estables; es preciso que la representación de la ciudad tome en cuenta sonoridades que parecieran insignificantes referencias personales, otras que son ubicuas y obedecen a una temporalidad, aquellas que representan lugares que no existen más que en la memoria, e incluso el silencio. Todas éstas, nimias y etéreas, son marcas que también hacen el lugar.

La elaboración de un mapa sonoro de la ciudad comienza con la definición de los espacios, a partir de la percepción e identificación de sus componentes sonoros. Esta tarea no es cosa fácil, pues hay que tomar en cuenta las distintas imágenes que la gente tiene sobre ésta, los diversos elementos que identifica y los atributos que se le reconocen. Desde luego, sería pretencioso decir que se incluirán "todas" las descripciones y detalles; sin embargo, es posible hallar elementos recurrentes en las imágenes individuales y colectivas que sobre la ciudad tiene su gente. En este punto será de gran utilidad el concepto de "imaginabilidad" que utiliza Kevin Lynch, y que refiere a:

[...] esa cualidad de un objeto físico que le da una probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador que se trate. Se trata de esa forma, color o distribución que facilita la elaboración de imágenes mentales del medio ambiente que son vívidamente identificadas, poderosamente estructuradas y de suma utilidad (Lynch, 1998: 19).

Serán estos elementos vigorosos del paisaje el punto de partida para construir el mapa sonoro de Cholula. Al respecto, cuando se pide a alguien que describa un lugar a partir de su sonoridad, parte de cualquiera de los siguientes procesos: el primero es la identificación de sonidos con una presencia significativa, fuerte y recurrente; el segundo proceso implica una especie de disec-



*Sonoridad fragmentada*

En primera instancia, dice Augoyard, "el mapa cognitivo de la ciudad tal como se presenta a un habitante urbano, se dibujaría como un conjunto de islas, de elementos discretos, sin relación de jerarquía tónica, ni puntos de referencia según las coordenadas cartesianas" (1995: 207). En el amplio mapa de la ciudad, la gente va a reconocer y ubicar los lugares según su calidad sonora; se trata de grandes segmentos, no por fuerza próximos ni físicamente similares, pero que sin embargo poseen características comunes. Lo que estos lugares comparten es una cualidad, es decir, atributos sonoros que contribuyen a la creación de un clima que la gente aprecia de determinada manera, pues su presencia les predispone cierto estado de ánimo. Al respecto, son dos los espacios que la gente rápidamente identifica: los tranquilos y los ruidosos, para conocer su ubicación y distribución en la ciudad se recomienda consultar el mapa 1.

Comencemos por los primeros. A decir de la gente los lugares más tranquilos "son a las orillas, sobre todo los barrios de las orillas, porque aquí digamos estamos en el centro, ya en el barrio pues ya es menos ruidoso" (José Luis, entrevista, 2003). La identificación de estos lugares está relacionada, en primera instancia, con su ubicación. Varios testimonios coinciden en señalar una marcada diferencia entre la calidad sonora del centro y la de sus alrededores.

Para comprender esta afirmación, veamos cómo se organiza visualmente el paisaje de la ciudad. Hacia el interior, Cholula está dividida en 10 barrios con una clara definición del zócalo como centro. Estos son San Miguel Tianguisnáhuac, Santiago Mizquitla, San Juan Calvario, Santa María Xixitla, San Pedro Mexicaltzingo, Jesús Tlatempa, San Matías Cocoyotla, San Cristóbal Tepontla, Magdalena Coapa y San Pablo Tecama. Los primeros cinco, los más antiguos, están más próximos al centro; los otros cinco son producto de la expansión y/o

fragmentación de los primeros, son de más reciente constitución –aunque no menos antiguos– y se ubican hacia la periferia de la ciudad. Además de la distinción entre el centro y los barrios, existen las categorías espaciales de pueblo y colonia ubicados fuera del casco urbano. Los pueblos son asentamientos de mayor tamaño que los barrios y están alejados del centro de la ciudad, las colonias se encuentran en los límites de Puebla y Cholula hacia el norte y este de la ciudad.

Por motivos que explicaremos más adelante, la cercanía con el centro supone una mayor densidad sonora. A medida que nos alejamos del casco urbano, la concentración de sonidos se va reduciendo, de tal suerte que los barrios periféricos parecen más calmos, "los lugares silenciosos son hacia la periferia, rumbo al cerro Zapotecas que es un poco más tranquilo, donde la gente también aprovecha para ir a caminar y del lado de aquí pues no, ya casi no hay lugares tranquilos la verdad" (G. Mancilla, entrevista, 2003).

Otro de los lugares mencionados es la legendaria pirámide sobre la cual se posa el santuario de la virgen de los Remedios. A decir de la gente se trata de uno de los últimos remansos de tranquilidad que hay en Cholula; ahí se va de paseo, a hacer ejercicio, a rezar a la iglesia, algunas parejas aprovechan la silenciosa sombra nocturna, o simplemente se va para contemplar la ciudad. "Rumbo al cerro de los Remedios que es más tranquilo, o sea, no hay mucho ruido es relajante" (M. Obregón, entrevista, 2003).

Aunque situado al centro de la ciudad, en los límites de San Pedro y San Andrés Cholula, el cerrito –como cariñosamente se le llama– y sus alrededores, son una salvedad en este paisaje. Hacia el sur, en la parte baja del cerro, hay uno de los pocos campos de cultivo que persisten dentro del casco urbano, un vasto y colorido terreno de flores; a un lado, "antes de llegar a la pirámide hay un campo de fútbol que está muy bonito y silencioso, ahí puedes ir a caminar, a relajarte y todo eso" (E. Papaqui, entrevista, 2003).

evitan que la gente repose en sus pastizales. Las veredas empedradas que bordean y cruzan los jardines brindan a los paseantes un trayecto sombreado por la copa de los árboles; todo el camino, hasta los alrededores del kiosco, está salpicado de bancas para quienes gustan detenerse a descansar.

Aquí desfilan los grupos de amigos que salen de la escuela o los que se van de pinta; por las mañanas abundan las mujeres, amas de casa, que se detienen antes de seguir su camino hacia el mercado, gente que sale a caminar o a correr, y que a veces se hace acompañar por sus perros. Por las tardes hay un público disímil: parejas, nutridos grupos de ancianos que platican y juegan a las cartas, amigos que se encuentran. Siempre presentes los turistas, caminantes de paso, familias en solaz, vendedores de puestos fijos y también a pie, mercaderes que invitan a comprar sus productos, el tintineante pregón del heladero. Los fines de semana aparecen todos estos actores y otros más; la concentración de gente y actividades hace que el murmullo se arree y parezca ininteligible. El rumor del zócalo está hecho de las cándidas notas de la música que sale por entre los árboles, la insistente voz de un locutor que transmite desde "Radio Cholula" y programa sus melodías desde una cabina de audio ubicada en el kiosco, con apenas potencia para hacerse escuchar en sus alrededores, voces, gritos y pregones de aquí y allá. Mucha gente se reúne en los portales desde donde se contempla la festiva estampa, de la cual también forman parte.

Pese al ajetreo y la recargada sonoridad común a este lugar, este trozo de naturaleza en medio del bullicio urbano crea una suerte de cerco imaginario que permite a la gente sentirse en paz, o por lo menos apartada del trajín cotidiano.

El contexto sonoro de parques y jardines resulta uno de los más apreciados y representativos de todas las ciudades... En todas las ciudades este ambiente sonoro aporta una calidad simbólica de campo o naturaleza. Con característi-

cas acústicas de campo libre, su ambiente sonoro se asocia a la calma y tranquilidad, y se percibe como un ambiente sonoro que se opone al ruido urbano que rodea normalmente estos espacios (Carles y Palmese, 2004).

Mientras que para unos el zócalo y su cúmulo de actividades recreativas son una referencia de tranquilidad, para otros es aquí donde se produce la mayor parte del ruido de la ciudad. "El zócalo es muy ruidoso, sobre todo cuando es feria o algo así, como estamos muy en el centro, a mí sí me molesta porque hay mucho ruido y no dejan dormir, pero bueno te acostumbras a veces" (M. Obregón, entrevista, 2003). En la definición de lo que es el ruido intervienen varios factores, evidentemente hay una relación entre la intensidad del sonido y la molestia que ésta produce; sin embargo, veamos el siguiente testimonio: "Yo vivo aquí en el centro... pues cuando hay eventos, ve que cada ocho días hay eventos aquí el zócalo hay un poquito de ruido, pero no molesta porque es todo bonito" (Rosa María, entrevista, 2003). Como éste, hay numerosos ejemplos a lo largo de este trabajo, que revelan que el ruido es, en muchas ocasiones, una cuestión de percepción y contextos de escucha, más que de altos decibeles.

Para Murray Schafer el ruido es un flujo continuo e incesante de sonidos que crea confusión en el escucha, este efecto sonoro es propio de los paisajes urbanos que, a decir de Schafer, son de "baja fidelidad": "en un paisaje sonoro de baja fidelidad las señales acústicas individuales se ven oscurecidas por una sobrepoblación de sonidos [...] la perspectiva se pierde. En la esquina de una calle de una ciudad moderna no existe distancia; sólo hay presencia" (1977: 43).

Independientemente de si cause o no molestia, queda claro que la calidad sonora del centro, según los testimonios y de acuerdo con la explicación de Schafer, es la de un lugar ruidoso. Es aquí donde se concentra la mayor parte de las activida-



des comerciales de la ciudad y de servicios, el tráfico ocasionado por el transporte público y privado es más acentuado que en otras partes al igual que el tránsito de la gente, aunado a las actividades de índole comercial, política, cívica o religiosa que casi a diario registra el zócalo. Al respecto dice George Simmel: "Las ciudades actúan siempre como centros de tráfico para sus alrededores próximos y lejanos; es decir, en cada una de ellas surgen incontables puntos de rotación permanentes y variables. Cuanto más activo es el tráfico, más favorece el nacimiento de las ciudades" (Simmel, 1977: 653).

Charles y Palmese explican que espacios como el zócalo son "lugares sensibles", es decir, aquellos cuya imagen de agitación no viene dada por la producción de ruido sino por la actividad que registran. "Se trata de lugares de encuentro con momentos de gran actividad humana, social o comercial... En estos lugares pueden percibirse múltiples sonidos aunque ninguno se impone sobre los demás, sino que aparecen y desaparecen con gran rapidez, creando un paisaje sonoro vivo y animado" (2004).

Veamos cómo esta idea también se aplica al caso del mercado. "Los lugares más ruidosos son el centro y lo que es la parte del mercado, o sea del mercado Cosme del Razo que está entre la avenida Hidalgo y la 2 Sur -ubicado a dos cuadras del zócalo-" (G. Mancilla, entrevista, 2003). Los miércoles y domingos son días de plaza en Cholula, desde temprano el mercado parece desbordar vendedores y marchantes que además del interior ocupan las calles aledañas, exceptuando la avenida Hidalgo que, a falta de vías próximas de tránsito y acceso, se vuelve un auténtico caos.

La vasta actividad al interior de este escenario produce una sobrepoblación sonora: nunca faltan los músicos callejeros como aquel hombre que toca la trompeta, y que tan pronto retumba en los oídos como se pierde por los pasillos dejando una ráfaga melódica, el pregón de los mercaderes con puestos permanentes en el mercado, o el de los vendedores a pie que

vienen desde los pueblos ofreciendo sus productos en pequeñas cubetas o en atillos; las potentes cumbias de Publicidades Sancocho, local del mercado que distribuye grabaciones hechas por ellos mismos de los bailes sonideros de Cholula y sus alrededores; el arrítmico golpeteo sobre la carne y la plancha de las carnicerías; el rugido de las licuadoras, el chisporroteo de los cazos de aceite hirviendo de las carnitas, del hervor de las ollas de mole y los guisados, el chasquido del carbón bajo los comales en que se asan chiles o se cuecen tortillas; la alharaca que arman las vendederas de memelas que, tortilla en mano y a gritos te invitan a comer en sus puestos. Mercado y calle producen una congestión vocal entre invitaciones a mirar, degustar y comprar, y otras tantas que preguntan precios, que piden pruebas y productos para llevar.

Aun y cuando la intensidad de los sonidos que se producen los días de plaza no es alta y rara vez sobrepasa el lugar mismo, su nutrida presencia la hace parecer como un espacio ruidoso; en esta apreciación la vista tiene una poderosa influencia, pues la inagotable actividad y la sobrepoblación de gente afianzan la confusa imagen.

Otros espacios tenidos por ruidosos son aquellos marcados por la presencia del tráfico, cuya manifestación es más notoria ahí donde la dinámica social atrae a la gente.

Bueno, independientemente del ruido de los coches, hay bastantes claxon porque no tenemos una educación de paciencia para esperar o para entender que a veces el camión de adelante tiene que hacer paradas y por tal motivo tenemos de esperar, y entonces el claxon comienza a funcionar y es bastante molesto, es una contaminación de prácticamente de todo el día. Principalmente desde las ocho de la mañana empiezan a dejar las personas a sus hijos y que quisieran entrar al salón de clases con todo el coche y eso hace que se haga un embudo. Entonces son ruidos de coches y de motores y todo se genera desde tem-

prana hora. Por la tarde varía un poco menos, por el movimiento de la escuela; pero volvemos a lo mismo, los jóvenes con estéreos y con radios muy altos y bueno los claxonazos de siempre, en el momento en que prende la luz verde quisieran volar o quisieran que el de adelante caminara más rápido, y el de atrás empieza a tocar el claxon (G. Mancilla, entrevista, 2003).

El ruido ocasionado por el tráfico es una de las sonoridades características de algunas zonas de la ciudad, y un síntoma inequívoco de su crecimiento. Así ocurre con Cholula, cuyas estrechas vías son insuficientes para contener la sobrepoblación de autos que en determinadas zonas forman infranqueables nudos. Tal es el caso del centro y sus proximidades, en donde desembocan la mayoría de las rutas de transporte público que van y vienen de Puebla, y de los pueblos y las colonias próximas. Esta zona también es la más transitada por los vehículos privados que precisan de los servicios bancarios, turísticos, de abasto y comerciales, además de los religiosos de la parroquia que está a un costado del zócalo o los que ofrece el municipio ubicado sobre los portales. El espacio del zócalo destinado para estacionar automóviles resulta insuficiente, particularmente los fines de semana, por lo que las vías próximas hacen las veces de estacionamiento. Lo mismo ocurre en las cercanías de las escuelas, en los cruces de calles importantes, en la zona aledaña a la pirámide y en la avenida Hidalgo, la principal de la ciudad.

Como en el caso del mercado se trata de un enredoso panorama visual que tiene su referente sonoro. Ahí donde los vehículos se concentran se produce este velo sonoro intenso y constante al que refería Schafer, producto del ruido de los motores que aceleran para presionar y el sonoro aviso del claxon que de manera inevitable nos remite a la conducta impaciente del conductor urbano. Aunque no es un elemento muy presente, cada vez es más notoria la presencia del silbato de los agentes de tránsito.

Un último espacio considerado como ruidoso es lo que la gente denomina como "la calle de los antros", lugar del que haremos numerosas menciones, puesto que forma un referente sonoro y social importantísimo en la vida de la ciudad. Como su designación lo indica, se trata de una zona con alta población de bares y discotecas que funcionan por la noche, aunque algunos también lo hacen durante el día. "Acá adelantito en San Andrés están todo el día, y en la noche hay ruido hasta las 4 de la mañana."

Una de las características del ruido es que produce molestia. Evidente el malestar que ocasionan "los antros" está directamente relacionado con los altos decibeles del ambiente; pero también, y como veremos de manera amplia en el último capítulo dedicado a la vida nocturna de la ciudad, en la definición de lo que es o no molesto influye poderosamente la percepción construida en cada contexto sociocultural.

Lo que sí puedo comentarte, es que desgraciadamente tanto en San Andrés como en Cholula están proliferando mucho los antros y eso no es sonido, eso es ruido y yo creo que allí nuestras autoridades municipales deben de reglamentar los bares; o más que nada aplicar el reglamento, la normativa en cuanto a los decibeles permitidos, porque ya todo eso es contaminación ambiental, y se debe de respetar. Si, están al aire libre, por eso digo que yo creo que todo está permitido siempre y cuando no dañemos los derechos de nuestros vecinos, mientras no dañemos el derecho de nuestros vecinos es permitido, pero si sacamos nuestras bocinas, bueno, vamos a perjudicar a nuestros vecinos y a la población. Ahora yo no sé ahora la música disco por qué tenga que hacer tan estruendosa, por qué tenga que hacer tanto ruido, si eso realmente no lo necesitamos, entonces pues yo creo que debería de normarse, nada más aplicarse (J. Tecuánhuehue, entrevista, 2005).

Max Neuhaus dice que "en el fondo lo que nos molesta no es el sonido, sino su mensaje" (2002: s/p), así lo deja claro este testimonio que además del alto volumen, atribuye su desazón al tipo de música que se escucha en los antros, gusto que evidentemente el entrevistado no comparte.

La distinción hecha por los habitantes de la ciudad entre lugares ruidosos y tranquilos, tiene que ver con las diferencias culturales y una valoración ideal del paisaje natural y/o rural en oposición al artificioso y corrompido paisaje urbano; en donde el primero tiene efectos positivos sobre la calidad de vida el hombre, a diferencia del ruido de las grandes ciudades que enferman y trastornan al habitante urbano. El pasaje de Gaston Bachelard que a continuación reproducimos deja ver, sin embargo, que el efecto de las ciudades ha supuesto no un trastorno, sino un cambio de sensibilidad para sus habitantes. A fuerza de escuchar, el oído se ha adaptado a la estridencia urbana.

Se sabe que la ciudad es un mar ruidoso; se ha dicho muchas veces que París deja oír, en el centro de la noche, el murmullo incesante de la ola y las mareas. Entonces convierto esas imágenes manidas en una imagen sincera... Si el rodar de los coches se hace más doloroso, me ingenio para encontrar en él la voz del trueno... Y me duermo arrullado por los ruidos de París (Bachelard, 2002: 59).

### *Sonoridad cambiante*

Este apartado es en realidad una acotación acerca de la naturaleza inestable del sonido, que nos hace percibir los lugares de manera distinta. La materia audible es siempre fugaz, emerge, huye y al tiempo desaparece; lo que en un momento es un enérgico sonido, en breve se comenzará a diluir entre los demás hasta perderse en el fondo. A este fenómeno obede-

ce que la sonoridad de un lugar sea siempre cambiante y se transforme sutilmente de un momento a otro, e incluso de manera radical al paso de las horas o los días. A este fenómeno Augoyard le denomina "metabolización": "La figura de la metábola designa un proceso en el que elementos de un conjunto entran en relación de permutaciones y combinaciones jerarquizadas sin que ninguna configuración sea duradera" (1995: 208).

Así como el paisaje se transforma también ocurre con la percepción, de tal suerte que si buscamos comprobar lo que los testimonios indican, podemos encontrar que un lugar señalado como apacible se muestre bullicioso, o que las plazas y calles ajetreadas de repente parezcan reposar; ahí donde reina el ruido puede aparecer un manto de silencio.

En este cambio de percepción tiene mucho que ver el tiempo. El uso de los lugares está marcado por las actividades que en ellos se realizan y que no son siempre las mismas; la actividad cambia con el paso de los días y las horas, se ajusta a la vida cotidiana o al calendario ritual, a los periodos de trabajo y descanso; el sonido, que es un reflejo del mundo social, también se transforma.

Hay que tener presente este fenómeno a la hora de valorar lugares como la denominada calle de los antros. Esta ocupación es consecuencia del asentamiento de la Universidad de las Américas en el municipio de San Andrés, la mayoría de los usuarios –mas no los únicos– son estudiantes de esta institución; de tal manera que en temporada de vacaciones el trajín nocturno disminuye considerablemente, e incluso llega a desaparecer. Ocurre igual con el zócalo o los alrededores de las iglesias, escenarios festivos por antonomasia, que incrementan considerablemente su actividad, y por tanto su concentración sonora, en las fechas de celebración marcadas en el calendario ritual. Durante los festejos, las solitarias noches se pueden poblar de gente y sonidos. Los alrededores del mercado no registran la misma actividad los días normales



que los días de plaza. Ningún día la ciudad estará más viva, más poblada, más sonora, que durante la fiesta mayor y ocasión de la feria anual de Cholula en septiembre.

#### *Ubicuidad sonora*

Existen lugares que, a decir de Carles y Palmese, se distinguen por poseer cualidades físicas que posibilitan la presencia de fenómenos acústicos particulares: "la calidad acústica de este tipo de espacios viene determinada, además de por el tipo de sonidos, por las características del diseño espacial" (2004).

Cholula está situada en un amplio valle con escasas elevaciones –naturales o artificiales– que sirvan como barrera para el sonido, de tal suerte que a éste le resulta sencillo viajar de un lugar a otro, sobrepasar los límites de la ciudad, posarse en lugares aledaños, y de la misma manera permitir la escucha de sonoridades de diversas procedencias. Este fenómeno se confirma cuando no es posible situar el origen de un sonido, o cuando andamos la ciudad entera en busca de la música que por la noche se oye tan cerca y al poco rato parece venir de muy lejos, o cuando una campanada, una alarma o un anuncio por bocina rebotan de pared en pared, tomando multiplicidad de rumbos. Esta particularidad del paisaje que facilita el libre tránsito de los sonidos permite la presencia de lo que se conoce como fenómeno de la ubicuidad.

La ubicuidad es la propiedad que permite al sonido estar presente, a un mismo tiempo, en muchas partes. Una de las consecuencias de la ubicuidad, de ese vaivén sin obstáculos, es la posibilidad de escuchar sonidos lejanos: "por ejemplo, yo escucho en las noches un conjunto, se oye el baile, se oyen los cohetes lejos, a veces están repicando y se oyen las campanas de lejos; en las mañanas luego cuando tocan las mañanitas aquí en el pueblo de Tepontla, bien que se oye a lo lejos" (J. García, entrevista, 2003).

La audición de sonidos distantes es un rasgo de la ciudad. Esta propiedad es característica de lo que Murray Schaffer denomina paisaje sonoro de alta fidelidad y define como: "aquel paisaje que posee una distancia favorable entre señal y ruido... aquel en que los sonidos discretos pueden ser percibidos de forma clara gracias al bajo nivel de ruido ambiental" (1977: 43). Según lo señalado en el primer apartado, el paisaje cholulteca no es uniforme al respecto, la calidad de escucha mejora según la hora, el día o el lugar desde donde se perciba.

En esos momentos en que el ambiente lo permite, los sonidos andan errantes por la ciudad y se posan en las casas, en las ventanas abiertas, en los patios de azotea: "luego estoy aquí en la casa y por la mañana se llega a escuchar un altavoz de San Matías, del pueblito que está aquí junto, un llamado a la gente cuando va hacer cualquier evento o felicitan a cualquier persona se llega a oír hasta acá, el viento se trae el sonido y se escucha perfectamente lo de allá" (M. Obregón, entrevista, 2003). Así como ocurre al altavoz, son numerosas las sonoridades que se escapan de sus orígenes, la identidad visual es desvanecida y sólo queda su referente sonoro: una voz, un eco, un golpeteo. Este es el efecto de la ubicuidad, en donde a decir de Augoyard, "el origen local es suprimido. Por la misma razón, la identidad de la emisión o del emisor se difumina" (1995: 209). Como veremos más adelante, las sonoridades distantes están separadas de la visión, mas no siempre de su causa.

Dice Michel Chion que la posibilidad de distinguir sonidos lejanos "designan un oyente solitario y contemplativo" (1999: 32), y cita a Victor Hugo que refiere: "Sólo el que se aparta del ruido puede describir lo que se oye en la montaña."

a veces se llega a escuchar pues la música... la música de viento, el teponaztle, la chirimía, esos son anuncios de que va haber fiesta al otro día, y los repiques son los que

más se oyen, porque oye que están repicando en San Luis, muy lejitos se oye pero se escucha hasta acá, lo mismo de San Agustín Calvario que está hasta allá. De noche es cuando se llegan a escuchar, cuando ya está más silencioso se llegan a escuchar (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

La escucha lejana remite a un acto contemplativo. El oyente que a distancia percibe es poseído por un silencio que no por fuerza es externo, un letargo que anestesia la razón y aguza los sentidos. El oído atento ya no está en su lugar, sino en otra casa, en otro pueblo, pendiente de alguna fiesta, enclavado en uno de tantos campanarios o en las orillas de la carretera, es testigo inmóvil de los murmullos del crepúsculo y del alba. El oído atento ha ido a los lugares que la vista no alcanza, a la casa del grillo, a la alcantarilla en donde en tiempo de lluvias charlean enérgicas las ranas, hasta el prado o el monte donde en viento hace crujir a las plantas, incluso hay quienes dicen haber escuchado las entrañas del volcán: "He escuchado ya de noche se puede decir las explosiones, las exhalaciones del Popocatepetl" (Rosa María, entrevista, 2003).

La experiencia de los sonidos distantes en Cholula, de ese extravío sonoro que supone la ubicuidad, está bien expresada en un espacio único: la gran pirámide. Situada al centro de la ciudad, este histórico y sagrado montículo es un refugio sonoro, el atrio que rodea la iglesia cumple la función de un sonorama, amplio vestíbulo que permite contemplar con la vista, y mucho más allá con el oído, las cosas que ocurren en la ciudad.

Si se sube al cerro ve a su alrededor, empieza a ver las iglesias, parte de aquel lado igualmente, se ven las cúpulas, los campanarios, se voltea de aquel lado está San Andrés. Desde el cerrito puedo ver todas las iglesias, también veo los pueblos y oigo todos los sonidos de los que anun-

cian, de los que venden, de los camiones, de las campanas de lejos, de todas las fiestas que hay por aquí (F. Téllez, entrevista, 2004).

Hasta la cima se desplazan los sonidos de la ciudad. Muy temprano o ya entrada la noche a los sonidos se les escucha con mayor claridad, ya sean tenues o intensos, todos ellos aparecen ante nuestros oídos nitidamente, discretamente, y es posible distinguirlos a unos de otros. Entonces, si es de noche, se escucha el rugido lejano de los camiones, el eco de una cumbia que advierte un baile, el incansable ladrido de los perros que a esta hora parecen rodear la ciudad; al despuntar el alba aparece preciso el canto de los gallos, aunque el trinar de los pájaros parece presagiar antes el amanecer, también comienzan su temprana ronda la venta de tamales y gas. Entre estas horas serenas de la noche y el amanecer, la ciudad comienza a plagarse de sonidos cada vez más humanos, cada vez más presurosos, hasta convertirse en una saturada atmósfera acaparada por los ecos del trabajo y la vida cotidiana. Aún así, sin importar la hora, quien escucha desde arriba mantiene su distancia, se siente a salvo de la rumorosa ciudad. El paisaje saturado de sonidos hace que se acorte el campo de audición; en los paisajes urbanos este manto sonoro es más denso, por lo que se hace muy difícil tener acceso a sonidos lejanos y por tanto prestarles atención.

El sonido pone en juego una relación entre contacto y distancia, pues a través del oído conocemos otros lugares, los sabemos presentes, estamos atentos a lo que en ellos sucede, establecemos con esos lugares una proximidad sensible, que es otra manera de relacionarse. El paisaje de Cholula aún posee esta manera de relación, basta con revisar los testimonios que nos revelan que la mayoría de los habitantes de la ciudad identifican estos sonidos, conoce su procedencia, su motivo y su mensaje. Esta dinámica de reconocimiento nos remite al segundo fenómeno que es el sonido localizado.

*Los trabajos y los días, Hesíodo,  
Poema al calendario del labrador*

En el paisaje sonoro de Cholula hay una gran cantidad de elementos sonoros que funcionan como referencias, y que cumplen una función en la organización de la ciudad, tanto a niveles micro como macrosociales. Comencemos por estos úl-

MAPA 2  
MARCAS SONORAS DE CHOLULA



timos y utilizaremos el mapa 2 para ubicar los elementos que se mencionan en el siguiente apartado.

#### *Marcadores sonoros marcosociales*

De las referencias sonoras de Cholula, las campanas son el ejemplo por antonomasia. Se trata de vigorosas sonoridades que propios y extraños rápidamente identifican, pues su tañir emanado de las múltiples torres de las iglesias les permite diseminarse por el valle. "Sí hay un chorro, le digo, todos los días hay, por lo regular, no hay día que usted no oiga unas campanas, en serio" (F. Téllez, entrevista, 2004). El sonar de las campanas puede ser desde un elemento estético para un escucha ocasional; hasta la voz misma de las iglesias y por tanto de los barrios, a quienes un oído acostumbrado les identifica por su sonoridad particular, e incluso llega a reconocer el mensaje implícito en cada uno de los toques. El siguiente capítulo tratará de manera amplia el sistema acústico y social que constituyen las campanas; por el momento, baste decir que son las más importantes referencias sonoras de la ciudad y se han erigido como elementos emblemáticos de Cholula.

De acuerdo con la escala, así como hay puntos estratégicos que son referentes en toda la ciudad, también los hay a nivel barrial, aunque el carácter incontenible del sonido les permita llegar a otros lugares. Esto pasa, por ejemplo, con las iglesias que dan la hora a los habitantes de Santiago Mizquitla o Santa María Xixitla: "En Santiago dan la hora. Cada hora marca una campanada: que son la una de la mañana, dan una campanada; que son las dos, dan dos; así hasta que amanece, y ya como a las cinco hasta ahí nomás para y ya" (F. Téllez, entrevista, 2004). También ocurre con los silbatos de algunas fábricas ubicadas tanto al interior como en los alrededores de Cholula:

Aquí está la Metamex, la metalúrgica y San Diego, esas son las que dan la hora, a la hora del cambio de turno, por

decir a las seis y media está silbando "ya son seis y media" y ya se para uno aunque no sea trabajador, que entran los trabajadores a las siete; dos y media igual, para que entren los trabajadores a las tres y a las diez y media para que entren a las once (J. Cuautle, entrevista, 2004).

Ambas sonoridades constituyen un referente temporal del paisaje construido a partir de sonidos que, si bien son emitidos con la intención de convocar a una parte de la población, su carácter público y la volatilidad propia del elemento sonoro les permite ser utilizados por muchos otros como referencia para regular sus actividades cotidianas, escolares y laborales. Este es el caso de muchos otros sonidos no tan difundidos como éstos y que analizaremos más adelante en ocasión de conocer cómo organizan la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad.

La función de estas sonoridades se asemeja a lo que Kevin Lynch define como nodo en su lectura visual de la ciudad: "algunos nodos de concentración constituyen el foco y epítome de un barrio, sobre el que irradian su influencia y del que se yerguen como símbolos. Se les puede dar el nombre de núcleos" (1998: 63). Estos núcleos sonoros aluden a la concentración y expansión de una sonoridad particular que se vuelve característica de determinados lugares. Tal es el caso de los altavoces ubicados en los barrios de San Matías Cocoyotla y San Cristóbal Tepontla.

Por ejemplo aquí en el pueblo de Tepontla, a las 6 de la mañana ya están dedicando en las bocinas y ya bien que se oye a lo lejos, ponen canciones "dedico para fulano de tal que es su cumpleaños" o que "en la casa de fulano están vendiendo carnitas o chicharrón" o que "ya llegó el pan" o en una pulquería de por allá "a la clientela que quiera pulque, ya llegó el pulque" (J. García, entrevista, 2004).



Los altavoces son grandes bocinas ubicadas a lo alto de algunas casas, atadas a postes, árboles o palos, para desde las alturas esparcir la voz del locutor. Este es un miembro de la comunidad que, con ayuda de un micrófono y desde el interior de su casa, se dirige a la gente de su barrio y transmite los anuncios de servicios solicitados por y para vecinos del lugar. Por tres pesos uno puede anunciar los productos de su negocio, enviar mensajes personales, dedicar una canción o hacer convocatorias a la comunidad. Desde muy temprano comienza la locución. Generalmente lo primero que suena son *Las mañanitas* para homenajear a los que cumplen años o festejan su santo, en el transcurso del día circulan un sinnúmero de mensajes que el hablante pronuncia de manera insistente y con monótona entonación.

Aquí en San Matías hay un aparato grande y una señora, y si quieres anunciar la vas a ver y ya te anuncia. Aquí anuncian, por ejemplo, si van a vender chalupas, si venden pepitas, aquí anuncian la carne, el pollo, chicharrón, la longaniza, de todo anuncian. Y cualquier accidente, cualquier difunto que haya también lo anuncian "murió fulano de tal, se está velando en casa de sultana" para quien quiera compadres o amigos, todo anuncia: "se entierra pasado mañana en el panteón de San Matías" o a donde lleve el gusto de los familiares del difunto, ya sea en la Magdalena o en Santiago anuncia, entonces ya la gente de acá también pues ya van cuando se está velando el difunto a dejarle la cera y ya le dan ahí su pan, su café y al otro día cuando van allá al entierro (F. Zacarías, entrevista, 2004).

A través del altavoz se participa a los vecinos asuntos de interés colectivo y se hacen públicos algunos acontecimientos privados, por lo que la sonoridad de los altavoces se puede considerar como una amplificación de la vida social. Ya no se trata de una simple referencia espacio-temporal a la que, en

ciertas condiciones, se puede asignar un significado, sino de un explícito mensaje que cumple una función.

El sonido amplificado de la vida del barrio delimita una suerte de espacio sonoro simbólico que abarca a toda la comunidad, la sonoridad que se irradia produce un territorio en donde el punto de referencia ya no es el elemento emisor sino el lugar mismo que emana el sonido. Al respecto dice Llop I Bayo: "Los sonidos producidos por y en grupo transmiten así mismo una información espacial; no sólo marcan dónde se producen ciertos sonidos, sino que tienen que ver con la categorización simbólica atribuida a estos espacios" (Alonso, s/f). Aunque la sonoridad sobrepase los límites físicos del barrio, la significación que porta el mensaje es contenida en los límites barriales.

Otro caso semejante en donde la sonoridad producida por un grupo delimita un territorio, es el de la ya mencionada 14 Poniente o calle de los antros. Su importancia como referencia sonora alude a su uso nocturno, pues este lugar está literalmente plagado de bares y discotecas. Por el día la gente no reconoce una sonoridad particular en la 14 Poniente, pero al caer la noche el barullo alcanza toda la calle y sus alrededores; quien por ahí transita pone su oído a merced de melodías y ritmos diversos, un recorrido lleno de disonancias, de música saturada e ininteligible, de ritmos frenéticos que se mezclan con el escándalo de la calle. Su calidad de nodo responde a lo que Lynch define como "concentraciones cuya importancia se debe a que son la condensación de determinado uso o carácter físico" (1998: 63). Este lugar ha sido apropiado por jóvenes, un importante y representativo sector de la población cholulteca; de aquí que una sonoridad característica también se haya apoderado de este espacio.

La apropiación de un lugar por la actividad particular de un grupo, hace que sus emisiones sonoras se vuelvan la voz del mismo; ésta no siempre es perceptible a distancia, sino que es reconocible a través de atributos sonoros. Podemos hablar de

dos barrios característicos por su producción sonora. El primero de ellos es San Cristóbal Tepontla, éste tiene fama de ser un barrio de músicos "donde más hay músicos es aquí en San Cristóbal Tepontla, porque de ahí son todos, los que no tocan música de viento, tocan música de conjunto o de cualquier música" (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

Tepontla es el barrio más alejado del casco urbano, de hecho hay quienes le consideran más como un pueblo; se dice que la gente de aquí es descendiente de la cultura zapoteca –de ahí que el cerro en cuyas faldas se ubica el barrio lleve el nombre de Zapotecas– conocida por sus grandes dotes musicales. Su tradición musical se lleva en la imagen del barrio; no hay calle que no tenga llamativos anuncios de conjuntos musicales pintados en la pared, en placas asidas a las entradas de las casas o en mantas que cuelgan de los postes. La oferta va desde las bandas de música azteca y de viento, las grandes orquestas y los grupos versátiles, hasta los conjuntos sonideros con su espectáculo de luz y sonido.

Desde niños a veces va usted por allá, pasa usted a su casa y oyen que están tocando pero es que están ensayando sus hijos de los grandes. Por ejemplo, en vacaciones que no tienen clases y eso, pues se ponen a tocar, se ponen a estudiar, porque son de nota, no líricos. Porque antes eran líricos, que nada más oían el sonido, como por ejemplo, escuchamos un canto, pues nomás con el canto ya dirigimos, pero no conocemos nota y ellos sí, desde chicos les gusta y pues se siguen y se siguen. Lo mismo, usted ha ido allá, anuncios de cohetes, también hay en otras partes pero más allá, están los toritos que les llaman, porque los toritos los fabrican para las fiestas en la noche, se los cargan aquí [en la espalda] y andan correteando y truenan y salen buscapiés y corretean a la gente porque ruedan prendidos, y esa es la alegría del famoso torito (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

La gente de este barrio tiene una importante participación en las fiestas de la ciudad pues, además de llevar la música, fabrican los juegos pirotécnicos que son ya tradicionales. Se podría decir que los de Tepontla son en gran parte responsables del bullicio festivo que cotidianamente invaden las calles de la ciudad, los atrios de la iglesia o las casas de los mayordomos.

San Matías Cocoyotla también entra en esta categoría, pues según la gente es el barrio que más fiestas tiene: "donde hay más es en San Matías, ahí sí hay más que en otros lados, ahí son más fiesteros y hacen mucho ruido". Ambos casos –el de Tepontla y el de Cocoyotla– podrían considerarse como nodos festivos; sin embargo, no se trata de referencias fácilmente identificables, sino de un carácter representativo que sólo pueden reconocer quienes participan activamente de la vida religiosa de la ciudad.

En la identificación de las marcas sonoras de la ciudad, hemos ido desde aquellas que son elementos sonoros aislados hasta las que se forman a partir de un conjunto de sonidos, a estos últimos Carles y Palemese le denominan "ambientes sonoros emblemáticos", definición que nos permite prestar atención no sólo a un sonido único, sino a la conjunción de elementos sonoros en un lugar determinado.

De los ambientes sonoros emblemáticos de Cholula, el festivo es el ejemplo por excelencia. Según la festividad, este ambiente se apodera de un barrio, una casa, una calle o la ciudad completa; según la fiesta ésta ocurre en el día o la noche, dura un día, toda una semana o más. Es preciso hacer notar que la idea de "ambiente" nos lleva a considerar no sólo un espacio sino su temporalidad, hecho que representa una dificultad si queremos situar "lo festivo" en un mapa.

En la conformación de estos ambientes es posible identificar elementos sonoros representativos de las celebraciones religiosas. "Por ejemplo en las festividades de los barrios, de los pueblos, va su imagen y lleva música y lleva cohetes, eso es la tradición, o sea que Cholula está llena de tradiciones" (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

Música, cohetes y campanas permiten a la gente saber cuándo y en dónde hay fiesta. Las campanas y los cohetes cumplen la función de marcado espacio-temporal, los habitantes de la ciudad los tienen por aviso de que la fiesta o alguno de los rituales que la integran ha comenzado o está por iniciar, a su escucha la gente sabe a dónde tiene que ir, quién convoca y para qué. El carácter de estas marcas es confirmatorio, pues la gente conoce de antemano esta información. A diferencia de los cohetes y las campanas, la función de la música, aunque se trata de un indicador festivo, no es la de portar un mensaje específico, sino la creación y refuerzo de un ambiente que puede ser, según el cariz de la celebración, taciturno, solemne o de júbilo.

Estas presencias sonoras surgen en diversos momentos y lugares, sonoridades que por oleadas aparecen y desaparecen del paisaje. Las encontramos en forma de procesiones que invaden la ciudad, una cuadra, un barrio o los alrededores de una iglesia; también se les halla en los atrios de los templos, el patio de una casa o las afueras de ésta. La fiesta, entonces, no es ninguno de estos lugares, sino el cariz que éstos adquieren al momento de ser ocupados por lo festivo.

#### *Marcadores sonoros microsociales*

Entendamos por microsocial los fenómenos sociales que se producen a pequeña escala. Desde esta perspectiva nos es posible atender, por un lado, aquellos sonidos que por su volumen y nivel de producción no tienen una difusión tan extendida como los mencionados en el apartado anterior; por otro lado, podemos observar cómo las marcas sonoras producidas a gran escala contribuyen a la organización de la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad.

Cuando se escucha desde la casa se tiene una imagen distinta de la ciudad. Desde esta perspectiva las sonoridades dominantes ya no siempre aparecen en primer plano, pues su

presencia viene acompañada por un sinnúmero de sonidos de orden local, incluso privados, que si bien no las rebasan en volumen sí lo hacen en importancia.

La representación que la gente hace de la ciudad está poblada de sonidos habituales que son voces, silbidos, murmullos, frágiles rumores, una alarma, una canción; presencias sonoras cuyo conjunto conforma un paisaje único, poseedor una sonoridad exclusiva. Se trata de lo que Augoyard denomina como la identificación de un lugar y de sus ocupantes por el sonido: "El paisaje suena entonces de manera tan singular que sólo los habituados a él reconocen las mil señales particulares —la llamada de un gato siempre a la misma hora, los pasos vecinos en la escalera— y sus mil matices instrumentados por los caracteres propios del espacio construido" (Augoyard, 1995: 210).

Lo que para un escucha ocasional sería una colección de sonidos absurdos e inconexos, para los habitantes de un lugar son avisos, informes, advertencias; es a partir de estas señales que la gente construye una rutina diaria, por medio de una relación que se establece entre la presencia de los sonidos y su coincidencia con las actividades cotidianas.

En orden cronológico, los primeros sonidos que identifica la gente son los del amanecer: "Me levanto a las seis de la mañana, cuando escucho las campanas que dan las horas del día; los pájaros, también es lo primero que escucho, el ruido del aire, todo bien bonito" (Rosa María, entrevista, 2003). Muchos son los sonidos que en Cholula anuncian el alba, algunos como las campanas están relacionados con las horas santas, los silbatos de fábricas y el trajín de los camiones con el periodo laboral y otros tantos con el ciclo de naturaleza al que obedece el matutino canto de los pájaros: "Yo despierto cuando empiezan los gallos a cantar, como a las cinco y media es cuando empiezan a cantar, cuando ya todos se van a trabajar, porque se oyen muchos ruidos de camiones" (R. Flores, entrevista, 2003). No todos inician sus labores con la aparición de estos



sonidos; sin embargo, su presencia es un indicador de que el día ha comenzado.

Según el lugar donde uno se encuentre, la calma de la mañana dura más o menos. Hacia el centro, el paisaje matutino no tarda en poblarse de sonidos donde los primeros en apoderarse de las calles son los coches y camiones, su presencia forma una especie de *continuum* sonoro que dura gran parte del día, y sobre el cual otros elementos se superponen: "Los camiones son lo primerito, están desde las seis de la mañana dando lata, son los primero que escucho, esos y los de la basura, el campanazo" (C. Olguín, entrevista, 2003).

Los principales proveedores de marcas sonoras son los vendedores ambulantes. Tal como sucede con el servicio de limpia, hay otros servicios que cuentan con un recorrido y un itinerario que la gente conoce; a manera de aviso y para su reconocimiento, la mayoría de ellos han adoptado un sonido particular, cuya escucha es una señal de su presencia: "Yo reconozco el sonido de la basura, su campana; también el del gas ¡qué ruidote anda haciéndolo, en la mañana y todo el día pasan los camiones de gas. Así hay muchos soniditos que se distinguen" (J. García, entrevista, 2004).

El anuncio del gas fue un elemento recurrente en la mayoría de las entrevistas realizadas —no sólo por mención, sino como fondo de las pláticas. Se trata de una de las sonoridades más relevantes del paisaje —y para muchos una de las principales fuentes productoras de ruido—: "los del gas pasan digamos con esta camioneta, pasan ellos para hacer promoción, o sea la venta, suenan los botes, hay escándalo: ¡el gas!, gritos, ¿no? para que escuche uno" (E. Acosta, entrevista, 2003).

La presencia de los expendedores es anunciada de diversas maneras: "oiga usted, ahorita viene gritando 'gaaas' por ahí, pero cuando viene con la musiquita, hígole (C. Ávila, entrevista, 2003). La música a la que don Cecilio refiere es un sello particular de las gaseras que transitan por la ruta de Cholula: "todos traen su canción, el de San Martín, el de Huejotzingo y, ¿cuál

salió apenas?, ah, el Express" (J.L. entrevista, 2003). Son dos los temas frecuentemente escuchados, lo que a su vez es indicador de la fuerte presencia de dos compañías: una viva pieza de música tecno con intermitentes intervenciones de un locutor que enérgico grita "el gas"; o el tema de "El bueno, el malo y el feo" con el mismo volumen pero con una intención más delicada. Sin tregua para quien descansa o se acaba de levantar, desde muy temprano comienzan a sonar las melodías, que se reproducen vivamente a través de un altavoz colocado sobre los camiones: "el gas cada vez es más molesto, porque sino pasa uno pasa el otro o el otro, y van azotando los cilindros, y con su canción que en lugar de que se vuelva como folclórico se ha vuelto algo demasiado molesto" (G. Mantilla, entrevista, 2003). Si uno necesita el servicio, basta con poner atención y en breve escuchará alguna de las insistentes melodías que invaden las mañanas, y también la ciudad.

La posibilidad de reproducir mecánicamente los sonidos ha hecho que cada vez más vendedores opten por los anuncios grabados o la reproducción de canciones o melodías a un alto volumen: "el gas o los que vienen vendiendo los plátanos, las naranjas, ora ya tienen sus micrófonos y todo eso eléctrico" (F. Téllez, entrevista, 2004). Los mercaderes itinerantes ofrecen frutas y verduras a la puerta de las casas, rondan en sus camionetas lentamente la ciudad llevando su pregón, perorata de productos, ofertas y precios que se vocean en alto a través de una bocina: "acérquese señora, señorita, naranja dulce, naranja para jugo, cuarenta naranjas quince pesos. Traemos plátano, melón, sandía, acérquese con su bolsa señora, señorita".

Así transcurre la mañana y hasta el mediodía con el sonsonete de productos para el hogar, principalmente aquellos que sirven para elaborar la comida: "Esos pasan todos los días, normalmente casi venden más naranjas, uno que otro lleva ya surtido, jitomate, ajos, chiles, pero esos casi no, poco, porque como tenemos cerca también el mercado o casas que tienen su puestito" (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

A estas horas es también costumbre escuchar al afilador, cuyo sonido ha quedado impreso en la memoria auditiva de la gente, no sólo de Cholula, pues su sonar está presente en muchos lugares del país –aunque sea en el recuerdo. La voz aguda del silbato es una de las señales más melódicas del paisaje, el fino sonido que se produce a la salida del aire está muy acorde con el servicio que anuncia, sacar punta o filo a los cuchillos, navajas, tijeras y otros instrumentos del trabajo o el hogar. "Aquí pasan afilando cuchillos, traen un silbatito, un sonido que parece de chirimía" (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

El anuncio del afilador es bien conocido, poseedor de una sonoridad inconfundible en parte por ser de las más antiguas. Así también ocurre con los vendedores de helados: "Mire, ahorita se oye a ese que anda vendiendo los helados, en tiempo de calor es cuando más se consume el helado, la nieve, toda cosa fresca; pero ya en tiempo de frío baja mucho la venta. Orita anda mucho ese sonido por Cholula, a éste lo distinguen muy bien" (J. García, entrevista, 2004). Tal vez sean los heladeros los primeros ambulantes de los que se tenga noticia, que tuvieron la idea de hacer llamado público a través de una bocina, con una pieza musical que por los años se convirtiera en una especie de sello: "Por aquí pasó un vendedor ambulante de helados, lo conozco porque lleva una musiquita muy especial, como que... uno lo identifica, es un sonido muy personal, como que si fuera a base como de piano o algo así" (J. Tecuanhuehue, entrevista, 2004). *Alley cat* o *El callejón del gato* –también conocida como tema de los changuitos– es el nombre de la tradicional melodía con que convocan al público los camiones de helados, "casi siempre pasan después de la comida, como a las cuatro o cinco, ya salen los chamacos a buscar al camión" (Ana María, entrevista, 2005).

Por la noche son varias las voces que anuncian su llegada. Los primeros que aparecen son los panaderos: "El pan pasa como a las siete, ocho de la noche y toca con su corneta, es la hora en que le doy de cenar a mis niños" (R. Flores, entrevista, 2003). Por toda la ciudad, donde sea que uno se encuentre, se

escucha el chirriar de las cornetas que a la salida del aire producen un agudo graznido que anuncia la llegada del pan. Montados en sus bicicletas, siguiendo cada quien su ruta, van los vendedores con grandes cestos: "¿ya oyó? Ahorita es la hora que salen los panaderos, esa es señal de que es el panadero, cualquiera que quiere su pan de dulce o sus tortas ya sale" (J. García, entrevista, 2004).

Tan tradicional como el afilador o los helados es el explosivo silbido de los camotes: "los camotes son una calderita que van empujado y que al momento que se desahoga sale el sonido clásico de la caldera" (G. Mancilla, entrevista, 2003). La noche se despide con este hondo zumbido que deja una estela sonora por la ciudad, y cuando la vista alcanza, un rojizo chisporroteo de carbón ardiente que sale del carrito. Los tamaleros también andan la noche –aunque tampoco es extraño verlos por mañana. Montados en sus bicicletas ruedan por la ciudad con vaporosos tambos, llevando algunos el acompañamiento de una melancólica cumbia: "cuando hace frío me gusta comprar los tamales y los camotes, luego los escucho ya muy noche que van por ahí cuando está lloviendo" (R. Flores, entrevista, 2003).

Los sonidos de la calle son bien recibidos cuando nos proporcionan información que nos es de utilidad, cuando evita estar pendiente del reloj porque un simple timbre nos avisa que es hora de levantarse, que se hace tarde para ir al trabajo, que se aproxima la hora de comer, que los hijos están por llegar de la escuela, o porque una tonada nos advierte sobre la puntual presencia de un producto o servicio que necesitamos. Sin embargo, también puede ocurrir que ese sonido que llega desde afuera sea una fuente de molestia cuando nos hace partícipes de asuntos que no son de nuestro interés o cuando los llamados no coinciden con nuestras rutinas. Estas intromisiones son más que un fondo; a fuerza de escucharlas las hemos incorporado a nuestra vida cotidiana y hemos aprendido a hacer uso de ellas, convirtiéndolas en una suerte de cronómetro, en proveedoras de información.

El recuento de las sonoridades microsociales hecho hasta el momento se ha construido a partir de la perspectiva de quien oye desde la casa; desde aquí, el mundo exterior inmediato se nos revela a través de sonidos, es el oído el sentido que nos pone en contacto con lo que sucede en la calle, en la casa vecina, en la ciudad. El silbato, el voceo o la canción que se producen afuera cruzan nuestras puertas, atraviesan las paredes, se meten por las ventanas y van a parar hasta nuestros oídos, sin que nosotros tengamos poder de decisión sobre ello, como dice Schafer: "No tenemos párpados en los oídos. Estamos condenados a oír" (Schafer, s/f: s/p). Mientras la vista puede ser controlada con un abrir y cerrar de ojos o con un cambio de dirección, el oído es receptor insomne que nos obliga a siempre escuchar.

Esta propiedad del sonido nos remite a la cuestión de los límites sonoros, que a decir de Augoyard "son probablemente los más difíciles de definir. No se parecen a una línea de demarcación [y] no establecen necesariamente contigüidades exclusivas" (1995: 211). La materia sonora no respeta las fronteras espaciales, cualquier lugar cerrado puede ponernos a salvo de todo cuanto ocurre a nuestro alrededor, excepto del sonido. Esta particularidad permite la intromisión a nuestras casas de sonidos lejanos, de sonoridades callejeras y de otras mucho más próximas, las vecinales.

La casa es el espacio privado por antonomasia, lo que ahí ocurre son asuntos personales y por tanto atañen de manera exclusiva a sus habitantes. La casa es un terreno propio, íntimo, un espacio único del que disponemos y a través del cual nos movemos libremente, confiadamente. El poeta Terakado Seiken dice: "En general son más placenteros los sonidos de la mayoría de las cosas cuando son escuchados desde una cierta distancia." El sonido que se oye a lo lejos, por molesto que sea, se percibe menos desagradable cuando está uno en casa, pues es éste un lugar protector; pero, ¿qué ocurre cuando los sonidos están demasiado cerca, cuando sobrepasan los límites de nuestra intimidad.

La tendencia de las ciudades ante el crecimiento de la población —de la cual no escapa Cholula— es la proliferación de vivienda y la saturación del espacio. La proximidad de las casas y departamentos que impone este modelo, aunada a la hechura propia de las construcciones, que a decir de Max Neuhaus, estudioso del diseño acústico de las ciudades, puede convertir a la vida vecinal en un problema.

Los arquitectos piensan demasiado acerca del aspecto visual de un edificio y demasiado poco acerca de su comportamiento acústico. A ello hay que agregarle que la contención sonora [...] cuesta dinero. En consecuencia se construye de manera acústicamente transparente. El comprador se da cuenta de ello la mayoría de las veces cuando ya es demasiado tarde. Porque, ¿quién se pone a escuchar una vivienda? (2002: s/p).

La intimidad que uno busca no siempre se consigue con cerrar la puerta o bajar las cortinas, pues el sonido no respeta los límites impuestos por la distribución espacial. Éste, a decir de Simmel, es algo que rebasa al individuo "todo lo que suena en un espacio han de oírlo cuantos se hallan en él, y el hecho de que uno lo perciba, no priva de percibirlo a los demás" (1977: 684).

En un principio se dijo que el ser humano es, al mismo tiempo, proveedor y receptor de información sonora; por tanto, todo lo que haga el vecino en la reserva de su hogar ha de llegar por fuerza a nuestros oídos, y viceversa. Este hecho nos remite a una muy particular modalidad del lazo social en donde, querámoslo o no, mantenemos una suerte de comunicación intramuros con los vecinos. "Yo tengo mi cama aquí cerca de la pared y todas las mañanas oigo a mis vecinos cuando se levantan, cuando se van a trabajar" (Rosa María, entrevista, 2003).

Las señales vecinas también proveen marcas sonoras pues describen una rutina que bien podemos relacionar con la nuestra; sin embargo, cuando los hábitos no son coincidentes éstas



se convierten en fuente de turbación: "La señora de aquí al lado pone su música muy temprano, cuando yo apenas estoy despertando" (José Luis, entrevista, 2003); al respecto la vecina nos comenta: "Sí, yo pongo el radio a todo volumen porque así me apuro haciendo el quehacer" (R. Flores, entrevista, 2003). Cada quien tiene su justificación sustentada en el hecho de que se encuentra en su casa; así, el primero apela a su derecho de descansar y la segunda a realizar sus actividades en el momento y de la manera que mejor le convenga.

El problema de la transgresión sonora tiene mucho que ver con una incompatibilidad en el uso del tiempo. "Yo como soy grande me voy acostar temprano, y luego llega el joven de aquí al lado que es estudiante, llega ya tarde con sus amigos y le pone que la tele que su música" (R. Muñoz, entrevista, 2005). Por sentido común se sabe que el día es para las actividades productivas y la noche para descansar; sin embargo, en la práctica esta distinción no es tan clara, según la persona y sus hábitos el día comienza más o menos temprano, cada quien tiene un itinerario distinto determinado por su oficio, gusto o necesidades, el nivel de tolerancia acústica también difiere. Esta diversidad de actividades que deviene en variedad de usos del horario es una práctica urbana. Aun así, se pueden dar casos en que construyan acuerdos:

Sí soy muy escandaloso, me gusta la música fuerte, aunque no esté la dejo prendida, solamente la tele la escucho más bajito, pero la música sí me gusta fuerte. A los vecinos no les importa, porque por ejemplo ahorita yo aquí atrás estoy solito, pero cuando está la vecina ella hace igual, entonces si ella lo pone fuerte yo apago lo mío y escucho la suya, y al revés a veces (M. Obregón, entrevista, 2003).

Entre vecinos hay quienes hacen gala en lo público de sus hábitos sonoros. "Yo aquí tengo mi consultorio, y en las mañanas el señor que está aquí enfrente saca sus bocinas y siempre pone,

a veces pone las tablas, o pone música de niños o a veces pone cantos religiosos, y no hay tranquilidad" (E. Papaquí, entrevista, 2003). Además de la música hay otras manifestaciones que causan molestia: "Esta señora que tiene a su hermana aquí enfrente de su casa, lo que sea que se le ofrezca nomás le grita, o sea que le llama a gritos de puerta a puerta, yo por qué tengo que enterarme de cosas que ni me interesan" (E. Castilla, entrevista, 2003).

En la inmediatez de la vida vecinal no sólo los altos volúmenes son ocasión de molestia. Como el anterior testimonio lo revela, mucho de la incomodidad del sonido reside en ser partícipes de asuntos que no nos atañen, sobre esto Simmel dice: "Toda convivencia estrecha descansa en el hecho de que, merced a hipótesis psicológicas, cada cual sabe del otro más de lo que le muestra de un modo inmediato y voluntario" (1977: 653). Se trata de sonoridades que se donan –en el sentido utilizado por Goffman acerca de la información que se proporciona de manera involuntaria–, de tal suerte que ésta nos da cuenta de las vidas privadas, sin así quererlo nosotros, que por íntimas son incómodas, inoportunas:

Una noche comencé a oír que los de aquí abajo discutían, y como ya era muy tarde y estaba durmiendo no presté mucha atención; pero luego que oigo que el señor le pega a su esposa, porque ella le pedía que la dejara, y él le gritaba muchas groserías. A mí me dio mucha pena, más por la hija, la pobre los intentaba calmar, estaba llorar y llorar diciéndoles "ya no se pelen" (D. Juárez, entrevista, 2006).

La imposibilidad de escapar a los sonidos es un asedio, tanto como la imposibilidad de escapar a la voz de la mente o la conciencia. Así vista, nuestra casa se convierte en una burbuja sonante con ruidos que se cuelan a través de las paredes, por debajo de los pisos, por encima de nuestras cabezas, sonoridades que acechan nuestro espacio –así como las nuestras

acechan el de los demás. "Uy, sí. Luego cuando está aquí todo en silencio ya oigo a los de arriba que cierran y abren cajones, a los de allá enfrente que ponen su licuadora, o aquí a un lado cuando llora su niño, como estamos pared con pared oigo todo lo que pasa" (Rosa María, entrevista, 2003).

Por medio de este contacto es muy común que comencemos a forjar una especie de biografía sonora vecinal; el ejemplo más claro ocurre en las grandes ciudades, en donde es muy dado saber a detalle las vidas de los vecinos que viven en departamentos sólo por lo que se escucha, sin siquiera haberlos visto.

Conocemos a los moradores próximos a través de sus voces, nos damos cuenta de su carácter y estado de ánimo si gritan, si lloran, si ríen; advertimos quién entra, llega o sale sólo por la manera de cerrar las puertas o de caminar: "la muchacha de aquí lado siempre trae tacones y por eso me doy cuenta si está o no o si sale, nomás del escándalo de sus zapatos" (S. Rivera, entrevista, 2006). También sabemos de sus hábitos, la hora a la que se despiertan, se duermen o se van a trabajar, incluso de los más íntimos "aquí al lado vive una pareja que hace mucho ruido cuando tiene relaciones, y yo como tengo a mi niña chiquita, a veces me pregunta que qué es lo que se oye. Me da mucha pena, pero yo le voy a decir" (M. Fernández, entrevista, 2003). Notamos cuando hacen fiesta, cuando no están, si hay niños porque lloran o juegan, si están enfermos porque tosen o estornudan; sabemos de sus gustos musicales y de los programas de televisión que prefieren, si tienen aspiradora por el ruido del aire o escoba por el arrastre del cepillo. La casa es un universo acústico poblado de un sinnúmero de señales sonoras, algunas notorias y otras apenas perceptibles, a las cuales nos terminamos por acostumbrar e incluso, sin darnos cuenta, las incorporamos a propia rutina.

En este apartado se ha intentado demostrar que el espacio próximo, lejano e inmediato está lleno de sonidos que son para los habitantes de un lugar parte importante de su identificación. La mayoría de las veces su escucha no es consciente, y

sin embargo estas sonoridades están tan asidas a la costumbre que su ausencia sería ocasión de extrañamiento. El oído habituado no sólo reconoce los sonidos de su entorno, sino el mensaje que portan y la periodicidad con que aparecen; a su vez, todo aquello que escuchamos transmite una señal sobre nosotros mismos y sobre la sociedad en su conjunto.

#### EL SONIDO EN LA MEMORIA

*Y antes de que Swann tuviera tiempo de comprender  
y decirse que era la frase de la sonata de Vinteuil  
y que no había que escuchar,  
todos los recuerdos del tiempo en que Odette estaba enamorada de él,  
que hasta aquel día lograra mantener en lo más hondo de su ser  
[...], se despertaron, se remontaron en un vuelo,  
cantándole locamente,  
sin compasión para su infortunio de entonces,  
las olvidadas letrillas de la felicidad.*

MARCEL PROUST

Este pasaje contenido en el tomo primero de *En busca del tiempo perdido* dice mucho, tal vez todo, acerca del poder evocativo del sonido. La evocación es el proceso mediante el cual se traen a la memoria hechos pasados; no se trata de la memoria en sí misma, sino de "el momento oportuno" —en palabras de De Certeau— en que ésta se despierta. En la obra de Proust es una frase musical la que desencadena los recuerdos de su personaje, y con ellos todo un raudal de imágenes y sensaciones; y es que cuando se evoca los recuerdos no vienen solos, sino acompañados por la impresión exacta del momento en que éstos fueron adquiridos. La magia de evocar es el volver a vivir, en un súbito fragmento de tiempo, el instante mismo.

El sonido es un poderoso detonador de recuerdos. Son innumerables los momentos que a lo largo de nuestra vida van acompañados por sonidos; y aunque no seamos plenamente conscientes de ello, puede ser que una canción, un timbre o una voz, al momento mismo de escucharlos, nos remontan hasta ese pasado. Y es que, a decir de Carles y Palmese:

El sonido puede contribuir al enriquecimiento y sentido de los diferentes lugares en los que el hombre desarrolla su vida. La presencia del sonido contribuye al proceso mediante el cual los ambientes se convierten en lugares, imprimiéndoles una atmósfera particular generadora de múltiples y variados sentidos (2004: s/p).

Al igual que nosotros, las ciudades tienen memoria y un sinnúmero de episodios en su haber relacionados con la presencia de una sonoridad particular. Algunos sonidos subsisten como evidencia renovada de la historia del lugar; muchos otros, sin embargo, han desaparecido del paisaje, dejando rastros y una huella profunda en la memoria de sus habitantes.

¿Ve la vía del tren? pues antes tocaba el tren y ahora ya no pasa, eso tiene poco. Sí, se oía muy bonito, y si lo veíamos y nos emocionábamos pero ya no pasa. Sobre todo en la feria cómo venía la gente! parecía hasta como helado porque venía harta gente toda ahí trepada arriba (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

El silbato del tren es el sonido más añorado del paisaje cholulteca. A pesar de que ocasionalmente se le llega a escuchar, los testimonios aseguran que esto ya no sucede; y es que este sonido está estrechamente relacionado con una estampa que ya no ocurre más, o por lo menos es muy distinta a aquella que extrañan los habitantes: la feria anual de la ciudad con motivo de los festejos en honor a la virgen de los Remedios.

Esta fiesta es la ocasión ritual más importante de Cholula—hecho que se analizará con detenimiento en el capítulo 3—, un ciclo festivo que se prolonga durante 15 días, y que altera la vida de la ciudad y sus habitantes. A decir de la gente, la feria que hoy se realiza es muy distinta a la de antaño, y es el recuerdo del silbato del tren el que trae consigo a la feria del pasado.

El tren en ese tiempo era de vapor. Era por ahí de los cincuenta, cuando bastante gente llegaba hasta arriba de los furgones, de veras que en la feria llegaba bastante gente antes y se veía bonito el tren porque venía sacando hartito humo, se distinguía a lo lejos por el humote que echaba, por lo fuerte que silbaba. Llegaba mucha gente y muchos en sus casas les daba permiso que se quedara la gente. Se quedaban en los patios, la cosa era que se quedaran seguros donde fuera. Ya después cuando iban a la dueña de la casa le dejaban que su pan o cualquier cosita que vendía, fruta, todo eso. Mi mamá les daba permiso que se quedara mucha gente en el patio que era grande, se quedaban en un jacal que estaba en la entrada de teja, y ahí les gustaba quedarse, siempre gritaba "¡ya llegaron los fuereños!" (J. García, entrevista, 2004).

El sonar del tren era el anuncio público del comienzo de la fiesta, su silbar advertía el arribo multitudinario de comerciantes y productos de otros destinos, y traía la promesa de cientos de visitantes en busca de la protección de la virgen y los bienes del mercado. La sonora presencia del tren proclamaba un vuelco a la vida cotidiana, una época de tumultos y alboroto, de compras para todo el año, de convites y renovación de votos.

Con la privatización de la industria ferrocarrilera durante la década de los noventa se dejó de ofrecer el servicio de transporte a pasajeros, y el tren se confinó a la movilización de carga. Los mercaderes de la feria dejaron de llegar en multitud, para desplazarse en solitario o en inspidas caravanas por carretera. Aunque por las cercanías de la ciudad aún transita y silba el tren, para los cholultecas éste dejó de existir en el instante mismo en que ya no trajo gente, en que su silbato les dejó de convocar. Esta sonoridad perdida es, en realidad, una pérdida de sentido, pues el silbato se separó de aquellas imágenes que a los oídos de la gente lo hacían significativo.

No, era muy diferente, porque yo me crié como quien dice al estilo antigua, de más antes me crié. Y yo me acuerdo que en ese tiempo cuando yo me crié no se usaba estufa, no había todavía camiones, todavía pasaba el tren, el tren no era como ahora ve el tren que le echan para caminar, y más antes pura leña. Es como los hornos, más antes quemaban los hornos con leña, ora ya ve nomás puro petróleo... Sí, porque silba, y cuando llegaba la fiesta ahora de Cholula, la feria en septiembre, uy, venía el tren pero como piña, bien apretado, como adentro y como arriba, harta gente que venía de fueras, venía mucha gente a pasear y a ver a la virgen de los Remedios, a ver a la virgen (F. Zacarías, entrevista, 2004).

El significado que los habitantes de un lugar atribuyen a un sonido, está determinado por la experiencia en donde éste se produce o con la cual se le relaciona. Así, siendo la fiesta de la virgen un momento importantísimo en la constitución de la vida comunal, es consecuente que el sonido se valore como expresión de la misma.

Acerca de la añoranza que los habitantes de las ciudades tienen sobre ciertos lugares y sus sonidos, la compositora alemana Hildegard Westerkamp dice: "La memoria de esos lugares –la feria de Cholula puede considerarse como tal– con sus expresiones acústicas define la cultura, emoción e imaginación internas, definen el propio sentido de comunidad [...] Se trata de sistemas de creencias y tradiciones, con sus sonidos o paisajes sonoros característicos" (2002: s/p). El recuerdo de estos lugares con su aspecto particular y su ambiente propio del cual el sonido forma parte, restituye de cierta manera la tradición de la ciudad y permite conservarla en la memoria de sus habitantes.

Otro claro ejemplo de sonidos que evocan al sentido de comunidad son las campanas. Éstas son señales identificadoras

de la cultura local, son la voz de sus barrios y a ellos convocan a través de sonoros mensajes. Josafat Cuautle, mayordomo en función durante el 2003 de la iglesia de Santa María Xixitla, habla de un toque de campana que hace tiempo se perdió:

Ésta parece que es la más antigua del barrio. Antes se vendía el maíz y el frijol en las cosechas y sonaba esta campanita, la gente venía, venían las señoras a comprar... todas las señoras ya sabían que cuando sonaba, venían aquí abajo a una sala que era donde se almacenaba el maíz y el frijol... de eso ya tiene como veinte años que ya no se hace eso, pero más antes sí se hacía. Ora ya no se hace porque eso viene siendo una comisión de los señores que ya fueron los mayordomos, y que son encargados de trabajar las tierras, pero ahora ya se dedican al comercio, no se dedican a la agricultura, porque se les hace pesado sembrar, porque lógico, como todo, se le invierte mucho al campo y luego a veces no se da la cosecha; y por eso, optaron por rentarlas, y por eso ya no hay maíz y frijol pa' vender y ya no se toca esta campanita (J. Cuautle, entrevista, 2003).

El llamado a la venta comunal ha desaparecido del lenguaje de las campanas porque la misma actividad ya no existe; y es que la pérdida de sonidos en muchas ocasiones es consecuencia del cambio, cuando el entorno y las formas de vida se trastocan, también cambia la sonoridad del paisaje. Murray Schafer dice que "el medio ambiente acústico de una sociedad puede entenderse como un indicador de las relaciones sociales, de las cuales es consecuencia, y que a través suyo podemos conocer algunas cosas acerca de la dirección de desarrollo de dicha sociedad" (1977). Así, el agotamiento de la actividad campesina, además de las obvias consecuencias económicas y sociales, supone la desaparición de una señal en el paisaje sonoro de Cholula.



La vida electrificada, por ejemplo, trajo consigo la pérdida de muchos sonidos y también, a decir de la gente, del silencio: "Antes había velas, todo era muy callado porque no había nada. Mi mamá me platica que ya después inventaron el fonógrafo, le daban vueltas y tocaba, ya después pasó el tiempo y ya el radio. Mucho tiempo funcionó el radio" (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004). La luz también acabó con los fantasmas de la noche. Numerosas son las historias que cuentan cómo muertos y aparecidos se presentaban a los vivos a través de voces, murmullos, gritos y llantos de ultratumba; su desaparición está relacionada con la llegada de la electricidad y el incremento de los servicios urbanos –tal como se verá con más detalle en el último capítulo.

El siguiente testimonio no hace referencia directa al sonido; sin embargo, no sería incorrecto inferir que el cambio de medios de transporte en la ciudad trajo consigo una transformación de la sensibilidad del paisaje; sobre todo cuando la gente considera que el automóvil es uno de los principales elementos generadores de ruido.

Anteriormente lo que se usaba más era la carreta, ahí venían los animalitos levantando polvo, y ya ora ya no, ora ya hay carros y todo eso, por consecuencia la carreta ya no la ve uno como quiera, ora lo que ve uno es puro tractor y todo eso, pero anteriormente se veían las yuntas, las carretas todo eso, los animales, bicicletas. Bueno, esas las hay todavía pero ya no como anteriormente había, pero le digo, no había carretera, no había nada, pura tierra, puras piedras (E. Téllez, entrevista, 2004).

Los sonidos perdidos, aunque en la memoria, funcionan para la gente como marcas sonoras, y son eficaces referencias en el tiempo pues determinan un antes y un después; se trata de hitos acústicos que fundan épocas y dividen ciclos en la historia personal y de la misma de la ciudad.

Cuando era niño escuchaba la trompeta del pan, una especie de corneta de aire que se maneja con las manos, también los que vendían muéganos, eso era muy bonito; pero cada día se pierde más, la gente sigue gritando, el de los muéganos, el de los elotes, sigue gritando el de pan, pero le digo cada vez menos (G. Mancilla, entrevista, 2003).

Como sucede con todo aquello que ya no existe o está en vías de extinción, los sonidos pasados son valorados positivamente y recordados con nostalgia, pues remiten a momentos que ya no podrán volver. Con las sonoridades ausentes también se va un fragmento de nuestra vida, del lugar en donde vivimos, de eso que todos, tarde o temprano extrañamos y que se llaman "mejores tiempos": "Antes era el lechero, cuando hace años traía su corneta en la bicicleta abajo del marco, una cornetota y ya cuando llegaba a la casa silbaba y mi mamá ya sabía, ya distinguía el sonido del lechero. Pero ahora no, ni el lechero ni mi mamá, pues es que ya tengo mis años" (J. García, entrevista, 2004).

El recuerdo de los sonidos despierta en los narradores imágenes muy vívidas y de un orden distinto al del sonido mismo; de tal suerte que desborda su propia esfera de lenguaje y se remonta al universo del sentido, las sensaciones y las emociones. A decir de Lotman esta capacidad de condensar significados es la potencia misma del símbolo, al que define como "un signo cuyo significado es cierto signo de otra serie o de otro lenguaje" (1943: 47). Esta idea también es destacada por Mario Trevi cuando dice que "el símbolo es... la dimensión que adquiere cualquier objeto (natural o artificial) cuando éste puede evocar una realidad que no es inmediatamente inherente" (1996: 2).

El sonido dice más que lo que cabe en las palabras, su lenguaje es tan abstracto como abarcativo. Las impresiones sonoras traducen ideas imposibles de penetrar por la razón,

pues el lenguaje hablado nunca será tan pertinente como el sonoro para hablar del alma de la gente. Sobre esto comenta Francisco Cruces:

la música [aquí me permito hacer extensiva la idea al fenómeno sonoro en general] contiene, evoca y construye todos esos mundos de experiencia, a través de la relación íntima que establece entre patrones sociales y patrones sonoros, con una eficacia extrema y misteriosa que no podemos dejar de calificarla como una verdadera magia social (*Revista Transcultural de Música*, s/f).

La multifuncionalidad del sonido en los diversos aspectos de nuestra vida, pone en duda la idea de que el oído es un sentido olvidado en las sociedades con prominencia de lo visual como manera de aprehensión de la realidad. Baste con recapitular lo presente que está en nuestro diario hacer, la poderosa vinculación con nuestro pasado, la fuerza que ejerce en las relaciones sociales, en la constitución de la identidad personal y social, para asegurar que el sentido del oído es un sentido presente, alerta, y por mucho misterioso.

## CAPÍTULO 2

# Las campanas y las horas

## La construcción de un tiempo social

### INTRODUCCIÓN

Si bien el tiempo es algo real en el sentido en que todos nosotros de una u otra manera lo experimentamos, paradójicamente también es uno de los conceptos más difíciles de asir; entonces, parafraseando a Edmund Leach (1971), cómo es que dispone-mos de la categoría de tiempo, cuáles son sus atributos, qué evidencia hay de él en lo cotidiano.

La noción de tiempo se relaciona con dos procesos: la re-currencia de fenómenos, cuya repetición marca intervalos, mismos que a su vez forman parte de un intervalo más amplio y así sucesivamente, de manera que podemos suponer que el tiempo mismo se repite. Así también se relaciona con la idea de que los cambios en la vida se suceden uno tras otro como parte de un proceso irreversible e infinito.

Sucesión y repetición son categorías lógicas para concebir y ordenar el mundo. Mientras que la primera considera una progresión de hechos en un pasado y un futuro infinitos; la segunda considera una finitud renovada, cosas que vienen y van en una especie de *continuum*. Ambos procesos han dado lugar a las concepciones clásicas del tiempo cíclico y lineal, en clara alusión a la manera en que se concibe el transcurrir.

Pero, ¿por qué es necesario ordenar los hechos temporalmente? La convivencia humana demanda la coordinación de los diversos ritmos sociales, de tal suerte que es necesario tener un sistema referencial que estructure las relaciones de los hombres entre sí y con su entorno.

Así, el tiempo se revela como un conjunto de pautas estructuradas cuyas referencias, como lo anota Evans-Pritchard

(1940), pueden ser los cambios en la naturaleza que se reflejan en las relaciones con el medio ambiente o bien las relaciones humanas mutuas que dictan cambios en la dinámica social. Ambas referencias no se excluyen, antes bien forman un todo complejo llamado "tiempo social", definido por Francesc Llop I Bayo como aquel que:

[...] no solamente es percibido y vivido de una manera diferente por culturas y sociedades, sino que es ordenado de manera peculiar en cada uno de los grupos de una misma comunidad: el tiempo no será único y monolítico, ya que hay toda una gama de ritmos y tiempos sociales condicionados por las leyes de los distintos procesos y por la naturaleza de los diversos grupos humanos (2004: s/p).

Este tiempo constituye un sistema de referencias a partir de las cuales se experimenta, organiza y mide el transcurrir de la vida en común, es decir, una experiencia individual orientada por una conciencia colectiva. El correr del tiempo ha sido sistematizado en los calendarios, instrumentos que permiten la ubicación temporal de las acciones sociales.

La historia revela por primera vez su capacidad creadora de refiguración del tiempo gracias a la invención y uso de ciertos instrumentos de pensamiento como el calendario, la idea de sucesión de las generaciones [...] Estos instrumentos de pensamiento tienen de importante que desempeñan el papel de conectores entre el tiempo vivido y el tiempo universal (Ricoeur, 1999: 183).

Todos los calendarios poseen tres características comunes a decir del mismo Ricoeur: consideran un acontecimiento fundador como el punto de partida para el cómputo del tiempo; tienen un eje de referencia que recorre pasado-presente-futuro y permite fechar los acontecimientos; y por último, cuenta con

un conjunto de unidades de medición con las cuales designar a los constantes intervalos en las recurrencias de los fenómenos cósmicos.

La temporalidad de los calendarios sigue la lógica del tiempo físico, en tanto que constituye un modelo lineal susceptible de ser fragmentado en relación con fenómenos naturales tales como el transcurrir de la rotación de la Tierra, el ciclo lunar o el cambio de las estaciones. Por otro lado, el calendario permite disponer en este tiempo crónico al mundo social, "separándolo en bloques, poniendo límites a los actos, sincronizando comportamientos, remplazando el vacío de lo irreversible con una seguridad de lo repetido" (Llop I Bayo, 2004: s/p).

#### *El tiempo eclesial*

La cualidad reguladora del tiempo le hace también un instrumento de control; quien dispone de él tiene el poder de orientar las acciones sociales. Tal es el caso de la Iglesia, institución que hacia finales del primer milenio en Europa occidental, se convierte en la gran administradora del tiempo de los hombres. Con el argumento de que el tiempo no le pertenece a los hombres sino a Dios, la Iglesia crea un calendario que permite reglamentar el uso del tiempo tanto individual como colectivo de los pueblos cristianos.

Inicialmente el calendario litúrgico estaba dividido en cuatro periodos que fragmentaban el año cronológico: el comprendido entre Pascuas y Pentecostés, de Pentecostés a septiembre, de septiembre a Cuaresma y de ésta a Pascuas, momentos que fundan un año ritual y tienen como eje la muerte y la resurrección de Cristo;

[...] sin embargo, la verdadera organización del tiempo medieval se originó en la vida monacal [...] El día se dividió en siete horas canónicas. En lugar de contar de una a doce, los monjes incluyeron siete momentos en la jornada:

los siete momentos del oficio o siete instantes de Dios. Además, dividieron los meses en semanas de siete días, según la tradición hebrea. El domingo, en lugar del sábado, se convirtió en un día reservado completamente al servicio de Dios [...] para determinar las diferentes fechas del año, los monjes utilizaron más los nombres de los distintos santos y fiestas de la historia de Cristo [...] A partir de Alta Edad Media, se dividieron las 24 horas de un día en cuatro partes, cada una equivalía a seis horas. La hora por su parte se dividió en cuatro puntos: un punto valía un cuarto de hora. El punto equivalía a diez momentos. El momento valía, por tanto, un minuto y medio, y estaba dividido en doce onzas, cada onza valía siete segundos y medio; la onza se dividía en cuarenta y siete átomos; se consideraba que el átomo era tan pequeño que no podía fraccionarse (Red Escolar, ILCE).

Para difundir el uso social del tiempo eclesiástico fue necesario hacer público su transcurrir. El clero se valió de diversas maneras de marcación temporal, siendo la campana el instrumento de convocatoria por excelencia; a través de su sonar, se anunciaba a la comunidad el paso de las horas litúrgicas o la presencia de las fiestas anuales.

El sonido de las campanas ha sido asociado a fuerzas superiores. Se cree que evocan lo divino, por lo que su uso ritual se presenta en muchas culturas. En la India, por ejemplo, simbolizan a la vibración primordial; en el Islam, son las revelaciones del Corán; entre los budas representan a las voces divinas, y los chinos relacionan su tañir con fuerzas naturales como los truenos; mientras que en la Iglesia católica, las campanas son la voz de Dios, algunas veces delicada y otras iracunda, que desde las alturas se dirige a su Iglesia.

Aunque el uso de las campanas no ha sido exclusivo de la Iglesia, por muchos años el tiempo eclesiástico se reguló con su sonar y su influencia fue determinante en el desarrollo de

la vida cotidiana en la Edad Media, y aún en épocas posteriores. La Iglesia cristiana adoptó la idea, muy difundida en la antigüedad, de que el sonido del metal alejaba espíritus y demonios, de aquí que las haya instituido como el instrumento de convocatoria entre sus fieles, en el siglo IX se decide instalar al menos una campana en cada iglesia, dice Pablo VI:

Hacen sentir su voz, que resuena entre tierra y cielo; es el diálogo de la fe y la oración, suspendido en lo alto, sobre nuestra vida terrena, horizontal y profana; un canto metálico, intérprete del aquel otro vocal que sube a las alturas para invocar aquí abajo la efusión de las bendiciones de Dios (en Rodríguez-Miñaja, 1996).

La labor de las campanas era la de marcar públicamente cada uno de estos fragmentos, y recordar al hombre la presencia de Dios en todos los ámbitos de su vida; el sonar de este instrumento se convertiría en un nuevo lenguaje compartido por la comunidad católica universal, vigente hasta nuestros días. Dice Rodríguez-Miñaja (1996) que "difícilmente podría haberse encontrado un instrumento más apropiado para sensibilizar la fibra religiosa de los pueblos, para regocijo y adorno de las solemnidades. Al igual que otros utensilios del ajuar litúrgico, las campanas en el templo sirven para el servicio de Dios".

Hacia el siglo XIII, la marcación de las horas estaría dada por un nuevo artefacto, "el reloj", instrumento mecánico cuyo propósito inicial era hacer sonar las campanas cada hora, que trabajaba emulando a éstas en sonido y función. En la Baja Edad Media aparecieron grandes relojes mecánicos en las torres de las catedrales más importantes de Europa.

La utilización de sistemas de medición del tiempo en las ciudades será fundamental para el desarrollo de las diversas actividades, siendo tremendamente importante la difusión de relojes a través de pesas y campanas que serían



instalados en las torres de los ayuntamientos. Los relojes municipales aportaban una mayor dosis de laicismo a la vida al abandonar la medición a través de las horas canónicas (*Revista Arte e Historia*).

Los avances tecnológicos literalmente pusieron el tiempo en las manos de la gente. Hacia finales del siglo XVII se popularizaron los relojes que unidos a una cadena se integraron al atuendo personal de las clases ricas de aquella época, aunque pronto su uso se difundió entre toda la población. Se considera que el reloj de pulsera llevó a replantear el concepto de tiempo, ya que tuvo implicaciones determinantes en la construcción del tiempo urbano, mismo que representa una ruptura con el orden marcado por el tiempo social.

A mediados del siglo XVI, dice Llop I Bayo (2004), "el hombre de la ciudad tomó posesión del tiempo [...] y se lo quitó a Dios. Igual que liberó su razón de la teología". El tiempo se emancipa de la Iglesia, la vida moderna establece un nuevo ritmo social que se perfila en busca de la precisión y la exactitud en las relaciones. Es el individuo, y no la sociedad, el centro de este nuevo orden temporal.

#### LAS CAMPANAS DE CHOLULA

Cholula se ufana de tener trescientas sesenta y cinco iglesias —una para cada día del año— donde se veneran las imágenes del santoral católico. No poseía menor número de templos cuando la descubrió Cortés. En la pirámide se veneraba a Quetzalcóatl, el dios civilizador, y en otros muchos templos se rendía culto, no sólo a los dioses domésticos de los aztecas, sino a las deidades de las diversas tribus que poblaban el suelo de México, particularidad que, como era de esperarse de su erudición, hizo pensar a Prescott en la Roma que cobijaba por igual a Osiris y a Júpiter. Y no es necesario violentar el concepto de la continuidad histórica,

se presenta siempre que establecemos comparaciones. ¿No es semejante esta peregrina inmigración de dioses que ahora contemplamos?

Brillan a la distancia las cúpulas amarillas y rojas; en el aire transparente los ojos descubren, como en un sueño, sombríos muros almenados, airoas fachadas labradas, con sus puertas y ventanales. No se trata de una alucinación. El viento nos trae, cercanos y distantes, sonidos de millares de campanas. De día y de noche se oyen repiques madrugadores o nocturnos, cuyo secreto se nos escapa. Y es este campaneo que brota como una niebla armoniosa del valle, el que se encarga de decirnos las formas con que nuestros ojos se recrean no son ninguna ilusión de los sentidos. (Fernando Benítez, 1993).

El paisaje de Cholula está dominado por sus iglesias, dice la leyenda que son 365, "tantas como días tiene el año", y aunque el número no rebasa las dos cifras, la grandeza de la ciudad se dibuja en las alturas. Treinta y ocho templos con sus torres sobresalen en el paisaje, y constituyen importantes referencias en la organización física y social de la ciudad: su prominencia física permite que sean vistas desde distintos lugares, tanto fuera como dentro de la ciudad; por otro lado, son condensadores de significados sociales que testimonian la muy antigua y arraigada religiosidad cholulteca.

Una particularidad de estos lugares es que, además de verse, también se pueden escuchar; las iglesias tienen su voz que es el tañir de las campanas, y que también configuran importantes referentes, ahora en el paisaje sonoro de la ciudad (véase mapa 3 para ubicar las iglesias y sus campanarios). Los campanarios son lugares estratégicos, pueden ser vistos y escuchados, su posición elevada remite a lo sobresaliente, a lo importante, a la idea de superioridad; pero además son poderosas cajas de resonancia que radian el tañir por todo el territorio, cualidad que guarda una estrecha relación

con lo público, con lo que se hace notar, con las cosas del ámbito común.

El músico canadiense Murray Schafer dice que en un paisaje siempre hay un sonido más fuerte que los demás, fuerza que no sólo alude a la intensidad de su emisión, sino a su potencial significativo, a esta impresión sonora Schafer le llama *signal*, y la define como "un sonido comunitario que es único y posee cualidades que lo hacen especial cuando es percibido por la gente" (Schafer, 1977: 10). En Cholula las campanas son estas señales que dominan el paisaje, un signo hecho sonido a partir del cual la comunidad construye y ordena parte de su vida colectiva.

A fuerza de escuchar, la resonancia de las campanas se ha incorporado a la memoria sonora de la gente, quienes reconocen el sonido de cada una y las distinguen de todas las demás. Para un oído ajeno las diferencias pueden ser imperceptibles, pero para el escucha habituado cada tañir es único.

Si uno escucha bien puede decir, es barrio fulano, ahh, barrio zutano. Por decirle las campanas de aquí del Carmelito es una campana chiquita, de esquila chiquita y uno de badajo grande, pero pequeñas. La iglesia de aquí de San Miguelito igualmente tiene una campanita chiquita y un badajo igual, pero se oye distinto. Sí, la diferencia es del... me imagino que del sonido o de la hechura de la campana. Por eso nosotros cuando se oyen campanas de fuera, suponiendo, por decir la de aquí de la pirámide mayor, se oye el sonido de la campana, igualmente de aquí del convento es otro sonido, de aquí de la parroquia es otro sonido (F. Téllez, entrevista, 2004).

En el proceso de identificación de las campanas tiene mucho que ver la procedencia del sonido. Recordemos que el elemento sonoro funciona como una brújula; de tal suerte que los sonidos que provienen de cierta dirección, sólo pueden ser

MAPA 3

## IGLESIAS DE SAN PEDRO Y SAN ANDRÉS



adjudicados a las iglesias que se encuentran en dicho lugar, así como las sonoridades remotas serán las de los pueblos o barrios de más lejana procedencia. De igual manera hay iglesias, como veremos más adelante, que cuentan con un itinerario de toques; para quien lo conoce será fácil saber cuál campana está tañendo tan sólo por la hora.

Cada pueblo tiene un sonido, como esta campanita es distinta, se distingue por el sonido, o sea que es otro sonido. La que se oye muy bien es la de acá del pueblo de San Andrés, y acá derecho está otro pueblito que se llama San Pablo Tecama, también bien que se oye. A las seis de la mañana escucha usted la campana de Santa María Xixitla y acá el barrio de Santiago Mixquitla, cuando llaman a misa (C. Ávila, entrevista, 2004).

Las campanas más fáciles de reconocer serán siempre las más próximas, por ser a las que el oído se haya más habituado. Cada habitante ha configurado, tal vez de manera inconsciente, un mapa de campanas que está circunscrito, más no limitado, a un territorio; de tal suerte que el sonido de las campanas es también un importante referente espacial que delimita dirección, ubicación y procedencia. Dicho plano está constituido, en primera instancia, por las campanas de su barrio, también lo integran todas aquéllas que llegan hasta sus oídos y que por lo general corresponden a las iglesias más próximas; por último, se incluyen las campanas que pertenecen a los templos más importantes de la ciudad como la Parroquia, San Gabriel o el santuario de la Virgen de los Remedios, lo curioso es que éstas no siempre ni en todos lados se llegan a escuchar. Lo anterior nos lleva a pensar que en el reconocimiento del sonido no sólo cuenta la presencia, sino el significado con que se reviste al objeto.

[...] en Mexicaltzingo hay unas campanas que tienen un sonido muy perfecto, en la Magdalena es poco un poco sor-

da la campana, en San Pablo también es un poco muy sorda la campana, tiene su tañir distinto, en Mexicaltzingo la campana grande tiene un sonido pero le deja a usted la vibración, la vibración es lo que es escucha muy bonito... según cuentan esa campana tiene mucho oro, tiene mucho oro y plata por eso su sonido es más claro, más bonito y éstas pues tienen mucho bronce, cobre y todo ese material, tienen oro, tienen plata pero no bastante pa'que tenga un sonido claro. -Y el sonido de la iglesia de los Remedios- Indiscutiblemente es muy diferente, cualquiera lo tacta esa, San Rafael Comac también, está lejitos pero se oye luego luego [...] distingue uno los sonidos, como somos vecinos de acá ya escuchamos los sonidos de las campanas. Es como si usted va caminando aquí a dos tres cuádras y viene una amiga de usted "ahí va fulana" porque la conoce y ya la distingue; y sin en cambio yo voy caminando y usted va caminando "pues quien sabe quién será", la realidad. Pero como vivimos aquí dentro de la ciudad de Cholula, pues distinguimos los sonidos de las campanas del lugar a donde pertenece (J.L. Barrios, entrevista, 2003).

En el reconocimiento de las campanas, tal como lo deja ver el anterior testimonio, opera la personificación, figura retórica que consiste en dotar de vida a objetos inanimados, lo que permite, como dicen Lakoff y Johnson, "dar sentido a fenómenos del mundo en términos humanos -términos que podemos entender sobre la base de nuestras propias motivaciones, objetivos, acciones y características" (1986: 72). Para los cholultecas las campanas son más que meros instrumentos y este hecho se sustenta en la atribución de significados. Cada una de ellas representa a la Iglesia de la cual procede y al barrio del que emana; por lo que el tañir se convierte en una suerte de voz colectiva, a través de la cual el barrio se hace presente y se comunica con la comunidad. De aquí que la personificación no

sólo implique una manera de referirse a un objeto, sino una manera de actuar con respeto al mismo.

En Cholula [...] cada campana tiene un sonido particular, digamos, es como las voces, a lo mejor tú dices "ay, esa se parece a la voz de mi mamá" sin necesidad de verla, o tú dices "ya llegó, porque la acabó de oír". O sea todos tenemos una voz, un timbre de voz, y las campanas igual, por eso es que identificamos los sonidos de nuestros campanarios, por lo menos los más cercanos, con los que estamos más familiarizados. Y entonces podemos percatarnos si son las de San Pedro Mexicaltzingo, las de Magdalena Xixitla, el Convento, Parroquia, Capilla, San Pablo o San Andrés que son las que están más cercanas acá (J. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

Reconocer en el tañir de las campanas a voces familiares, es fijar identidades sonoras en un territorio, presencias mismas que ayudan a configurar un mapa de la ciudad y ubicar lugares según sus sonidos, pero al mismo tiempo permite poblar de afectos a la ciudad.

Es en la medida en que la comunidad conoce y reconoce a sus campanas lo que éstas significan; de aquí que el sonido, además de ponernos en contacto con el mundo físico, nos permite establecer una primera relación con el mundo social, el acto de escuchar sobrepasa el mundo de las sensaciones e invade el ámbito de los significados.

*Tintinnabulum*<sup>1</sup> la voz de las campanas

*Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango.* Esta plegaria hace alusión a las tres funciones comunicativas de las campanas:

<sup>1</sup>*Tintinnabulum* es uno de los primeros términos con que se designó a las campanas, fue utilizado por los griegos en clara alusión onomatopéyica al sonido producido por este instrumento.

"Llamo a los vivos, lloro a los muertos y deshago las tempestades"; al mismo tiempo anuncia los episodios de una biografía social: la vida y la muerte, el luto y la algarabía, el peligro y el consuelo.

Para cada episodio hay un código sonoro o "toque" a través del cual se transmiten mensajes que la gente sabe interpretar; esta diversificación se logra a partir de las técnicas de golpeo y el movimiento, así como la combinación de sonidos de las distintas campanas. La lengua de las campanas es universal entre los católicos. Durante el siglo IX en Europa se dictan las normas para los toques de campanas, el Concilio de Trento establece reglas acerca de qué, cuándo y cómo tocarlas. Al respecto dice el *Manual del sacristán*:

La Iglesia ha tributado a Dios homenaje de su culto con diversidad de acciones litúrgicas y de religiosidad popular. Es preciso que estén en armonía con ese orden y variedad los toques de campana, como signos exteriores y públicos para congregar a los fieles y excitar sentimientos de admiración y adoración (Escobar, s/f: s/p).

El sistema de llamadas se encuentra entre lo musical y lo sonoro. Si la música es el arte de ordenar sonidos, luego entonces todo aquel objeto utilizado para producirlos puede ser considerado como instrumento musical; así, las campanas se pueden abordar considerando las propiedades acústicas del objeto, a través de parámetros como las frecuencias, la intensidad y los tonos.

El cuerpo de la campana consta de tres partes: la copa metálica construida con diversas aleaciones de bronce y estaño; el badajo, también llamado "pan sonoro", cuya larea es golpear la copa metálica, a la cual va unido, para producir sonidos, éste puede ser de hierro o madera; y el yugo, armazón de madera que sostiene a la campana y sirve para voltearla, aunque no todas las campanas tienen este soporte. Atendiendo



a esta característica existe la "romana", de gran tamaño y que se toca a través de tirones de badajo; y la esquilonada, campana más pequeña que, sostenida por el yugo, debe voltearse para ser tocada. El sonido de este instrumento dependerá de su forma y tamaño, así como de su material de fabricación; la sonoridad de los campanarios será producto de su tamaño y altura, del número de campanas que tenga y de cómo estén colocadas.

Al igual que la voz de las campanas, la gente de Cholula también reconoce el mensaje que éstas portan:

Podemos identificar unos siete u ocho sonidos, empezando de cuando diríamos llaman y de cuando prácticamente se nos avisa que ya llegó el santísimo y si es misa de festividad hay entonces lo que nosotros llamamos repique, que es echar a vuelo las esquilas y usar todas las campanas [...] cuando había tormenta, a los tornados le decíamos nosotros "se colgó la vibora", eso es rogativo. Llamar a posadas, en la temporada de posadas que va del 15 al 23 de diciembre también son toques particulares. Luego se tiene el del trabajo, cuando los encargados de la comunidad convocan a trabajo (J. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

Esta diversidad de toques guarda relación con los ámbitos sociales que a través de ellos se regulan. Así, hay toques para marcar el transcurso del día y del año, momentos en el ciclo vital, el paso del tiempo civil al religioso y del estado de peligro al de gracia. La función de cada toque es señalar el principio y el fin, anunciar y convocar a la gente.

#### Repique

El repique es un toque de gloria y se ejecuta en las grandes festividades. Para este toque se utilizan todas las campanas de la iglesia, la mayor se golpea con el badajo de manera ininterrum-

pida, mientras que las esquilas dan vuelta rápidamente, de ahí la expresión "echar a vuelo las campanas" que connota júbilo y regocijo.

[...] el repique que es para misas, bajada de las imágenes, un repique parejito, se ponen a dar la vuelta las dos y con la otra... se repica normalmente con cuatro, dos en cada esquila y uno en la campana, eso es un repique. [...] primero son los repiques, si es misa de festividad primero son los repiques, entonces se echan a vuelo las esquilas y todas las campanas entran en acción; pero previo al primer repique se da una campanada que es un sonido identificado (J. Cuautle, entrevista, 2004).

La gente dice que la misma expresión vivaz de las campanas comunica entusiasmo y exaltación, este hecho hace que algunos sonidos de alarma se asemejen al repique por su carácter apresurado. "Pues para fiestas es darle toda la vuelta a las esquilas: «es fiesta», «están en fiesta», «estamos en fiesta» y luego luego los badajos están duro y duro y duro" (F. Téllez, entrevista, 2004).

El repique anuncia el inicio de un momento ritual que se inserta en el calendario litúrgico, cualquier fiesta patronal inicia con un volteo de campana en la víspera.

El 8 de septiembre que es la fiesta del santuario, ¿no sé si ya las haya oído? En el convento el día de la Santísima, al otro día de la Santísima Trinidad (cómo repican) y son, 50 días después de la Semana Santa, el día de la Santísima se celebra en la Parroquia, al otro día de la Santísima Trinidad se celebra la fiesta de floricultores en el convento es donde adornan con muchas flores, muchas pero muchas, pues todo lo llenan de flores [...] la misa normalmente a la una el día lunes y ya oye los repiques, y el día domingo en la parroquia y son diferentes, y a cualquier momento.

El domingo casi no repican a menos que haya fiesta de algo es cuando repican pero sino pues no. Pero para nosotros ya no es novedad porque le digo siempre están repicando, siempre están echando cohetes y si es en la noche ponen antorchas, bombas de luces de colores, entonces para nosotros, en las noches hay bodas o lo que sea y sueltan bombas y se ven muy bonitas. Pero le digo, para nosotros ya no es una cosa novedosa, en las fiestas en las festividades siempre hay eso, luego se ponen a repicar hasta hora y media sin parar, repique y repique "ay, qué no se cansan", pues no porque le siguen y le siguen (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

#### Llamado

Como su nombre lo indica, este toque anuncia la proximidad de un evento litúrgico y marca el inicio del tiempo ritual de la misa. La campana se toca golpeándola con el badajo en tres tiempos, entre cada uno hay un intervalo de 15 minutos. La primera llamada se da media hora antes de la misa, la segunda 15 minutos antes; la tercera marca el inicio de la celebración.

Por eso le digo "están llamando en el santuario" o a veces empleamos "están repicando en el santuario" o "acaban de dejar en el santuario"; eso, nosotros lo identificamos como llamar. Ahora, sabemos cuando nos llaman porque generalmente se dan dos y uno, dos y uno eso es llamar; repicar es echar a vuelo todas las campanas y dejar es cuando con mayor rapidez nada más es esto, orita por ejemplo fue una y decimos fue la primera llamada (J. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

Ahorita dieron dos porque fue la segunda, cuando me hizo usted señas hace ratito fue la primera, son cada 15 minutos, ¿verdad? (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

Sí, espaciado; una, se hace una pausa, y otra, ahí tiene usted la segunda. O si es la tercera: uno, una pausa; dos, pausa, y nuevamente, pero un sólo toque, el tercero (J. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

#### Llamado a Rosario

Este toque anuncia el inicio del rezo del rosario que se realiza todos los días durante el mes de mayo, dedicado a María; y en junio, dedicado a Jesús —meses que corresponden a aquellos en los que se festeja el día de la madre y el día del padre, respectivamente. Según la descripción es muy parecido al "llamado" y su uso se menciona en los barrios de San Matías Cocoyotla y en San Pablo Tecama.

Mira, por ejemplo, ahorita viene el mes de María que empieza el primero de mayo, aquí a todas las niñas, a las que alcanzan los días del mes, les dan a 30 niñas un rosario en San Matías que es a las 4 de la tarde. Ya la niña paga el cantor y cuando llaman al rosario las campanas son "tan, tan, tan, tan, tan", es bien rápido, entonces ya sabes que ya va a empezar el rosario; y por ejemplo llevan un buen ramo de flores con su palito y flores desparpajada, para que todo el rosario acarreen un florecita, van y vienen, salen y entran las niñas vestidas de blanco y ya cuando la letanía ya llevan puro pétalo y le hacen un corazón, cualquier dibujito, diario, diario, diario. Y ya terminando el rosario les dan que un chicharrín, una paleta. Y también el mes de junio que es el día de padre también toodo ese mes le hacen un rosario a Jesús y ese es pa' puro niño (M. Huéltl, entrevista, 2004).

#### Tatajo

Se utiliza para convocar al trabajo comunal que consiste en el aseo del atrio de San Gabriel y el arreglo de la escalinata que conduce al santuario de la Virgen de los Remedios, ambos

lugares son el centro de las principales celebraciones que involucran a todos los barrios y por lo tanto es obligación de todos ocuparse de su cuidado.

[...] Luego se tiene el del trabajo, cuando los encargados de la comunidad convocan a trabajo, llaman el día que se va hacer, el trabajo comunal que sobre todo, por ejemplo, como para ir asear el atrio de la capilla de naturales o ir asear la escalinata del santuario de los Remedios en la parte que corresponde a cada una de las comunidades... el llamado es para los vecinos de la comunidad. Vaya, primero pasará a lo mejor nuestro mayordomo acompañado de alguno de los que ya hicieron su trabajo de servicio al templo sobre todo ahora lo que denominó el doctor Bonfil Batalla "la limpia de Santa Rosa" que es el último lunes de agosto. Eso en sí en las culturas mesoamericanas se realizaba en la veintena de oxpaliztli (*sic*), que significa armonía, y entonces ahí los son los llaman al trabajo, digamos al tequio (J. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

Para esta labor el área de la escalinata del Santuario, así como el atrio de San Gabriel, se han dividido imaginariamente en 10 partes, cada una de las cuales le corresponde a un barrio hacerse responsable. Al momento del toque los representantes de cada barrio se presentan a cumplir sus obligaciones.

#### loque rogativo

Este toque se utiliza para anunciar a la comunidad que se aproxima el mal tiempo.

[...] pues para avisarnos que hay peligro de tempestad, hay granizo, truenos, relámpagos muy fuertes o que hay peligro porque a veces esas nubes se desprenden y como si fuese un diluvio [...] Pues que yo me acuerde siempre "oye, están dando rogación en San Andrés" o "están dando

rogación en San Pedro Mexicaltzingo" y sale uno a ver y si las nubes se ven así, de repente una se desprende, esa es la famosa víbora. Entonces cuando das rogación y se ve muy feo, por eso precisamente hoy en Jueves Santo se guardan las palmas cuando va uno a la procesión de Domingo de Ramos; entonces el 2 de febrero que es la Candelaria, se lleva a bendecir romero, entonces todo eso se guarda y cuando hay todas esas tempestades se prende y ese humo huele rico, pero gracias a Dios se empieza a desvanecer, y también con mucha oración, todos cada quien en su casa, como puede uno, vamos a pedir al señor perdón pues por tantas cosas que suceden o que nos libre de todos los peligros.

Y pues gracias a Dios acá en Cholula nunca nos ha sucedido, muy lejos hemos sabido que se inunda, se mueren, pero gracias a Dios pues no... le digo, cuando llaman a rogación pues ya sabemos "ay Dios mío, mira esas nubes, Dios mío", nos da mucho miedo y hacemos oración o prendemos nuestro cirio pascual, que para eso es, para cuando está uno en peligro, para que la luz de Cristo siempre nos ilumine y no nos deje morir en tinieblas (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

Al sonar de este llamado la población se preparaba para recibir y conjurar la tormenta, se cree que los propios tañidos aumentan a las tormentas, truenos y relámpagos. "Ah, cuando hay rogación, cuando deveras llueve bastante y todo eso, se oyen tristes las campanas, nomás en un toque la campana de en medio pero bien que se distingue la de rogación cuando hay mal tiempo que está lloviendo bastante luego luego se oye" (Javier García, entrevista, 2004).

Ese es el de rogación con esta campana, con esta esquila, la voltea uno y la amarra uno allá abajo el cable y desde allá abajo lo está uno tocando. Cuando hay que repicar hay

que subir uno a fuerza allá arriba y doblar, todo tiene que ser arriba porque son con las esquilas, y si nomás es llamar lo hace uno desde allá abajo, y ese es el repique de rogación, son tres, es igual como doble pero con una sola campana (J. Cuautle, entrevista, 2004).

#### Doble

Este toque es el sonoro adiós a un miembro de la comunidad que ha fallecido. "De difuntos hacen un doble, se sueltan las campanas y se dejan caer que den vuelta despacio y se da un toque con la campana grande, así ya se sabe que hay difuntito, pero esos dobles se hacen a las tres de la tarde. Digamos, supuestamente, que me llegara yo a morir ahorita, a las tres de la tarde hacen ese doble, o a las ocho de la noche" (C. Ávila, entrevista, 2004).

Pues cuando se muere alguien se dobla [...] son dos campanas que dan vuelta y la de en medio; o sea que se da una vuelta las que dan la vuelta y dos toques a la de en medio, así luego luego distinguen cuando hay difunto, como ora estaban doblando, apenas enterraron uno que está a la vuelta, estaban doblando aquí en Santa María y pasó a oír misa el cuerpo (J. García, entrevista, 2004).

Cuando doblan las campanas se expande en la ciudad un fúnebre quejido, el toque de difunto es lento y pausado y su pronunciamiento un lánguido tañir,

o sea, dan campanazos como que las campanas están tristes [...] cuando es muertito las campanas suenan tristes "tun, tun", es triste. Aquí cuando doblan tú ya sabes que están doblando y dices tú "¿quién se habrá muerto?" aunque no anuncian pero tú oyes las campanas que están doblando (M. Huéllil, entrevista, 2004).

#### Dar la hora

Este toque señala el paso físico del tiempo que, a manera de reloj, marca puntualmente cada hora, y sirve como referencia en las actividades cotidianas que pueden ser o no de carácter religioso.

Actualmente sólo dos barrios acostumbran dar la hora, Santiago Mizquitla hacia el norte y Santa María Xixitla hacia el sur; esta ubicación en el plano de la ciudad permite que la mayoría de los barrios se ubiquen en el campo acústico de alguno de los dos campanarios, y por lo tanto se quíen de la misma manera.

En Santiago dan la hora. Cada hora marca una campanada: que son la una de la mañana, dan una campanada; que son las dos, dan dos, hasta que amanece, y ya como a las cinco hasta ahí nomás para y ya. Sí, a las seis de la mañana, a las 12 de la noche, a las 10 de la noche; quizá, como yo vivo cerca (de Xixitla) la oigo bien, bien que se oye (F. Zacarias, entrevista, 2004).

Bueno aquí el único barrio que tiene esa costumbre es Santa María Xixitla. Empiezan a dar la hora a partir de las ocho de la noche hasta las cinco de la mañana, a las seis todavía da la hora (J.L. Barrios, entrevista, 2003).

#### La muerte de las campanas

Las campanas se expresan con su sonido, pero también con su silencio. Durante el tiempo comprendido desde el Gloria de la misa de Jueves Santo hasta el Gloria de la misa de Resurrección, las campanas se silencian por completo en señal de luto. Durante este periodo se escucha el chirriar de las matracas; costumbre heredada de España, en donde grandes matracas de madera fueron colocadas en las torres de las iglesias y para hacerlas sonar durante este periodo en lugar de las campanas. Aunque en Cholulá no existe este mecanismo, lo



cierto es que el sonido de matracas de mano acompañan las festividades de este periodo de aflicción. "ora [...] ve usted que es la matraca, entonces ya no se tocan las campanas, sino que es la matraca, dejan de tocar las campanas" (J. García, entrevista, 2004).

#### LA EXPRESIÓN DE LAS CAMPANAS

Hasta aquí el recuento de los toques que han sido identificados y descritos por la gente. Su sonoro aviso convoca tanto a actividades de carácter civil como a los asuntos religiosos, y es de hacerse notar que la identificación de cada uno de estos toques pone de manifiesto la vigencia de las campanas como un código de comunicación.

Tal como ocurre con la música, la combinación de sonidos que producen las técnicas de golpeo sobre la campana tienen un efecto en el ánimo del escucha; esto es notorio particularmente con el doble o el repique, el primero tan lento y lánguido como la tristeza de quien pierde a un ser querido, el segundo brillante y activo como el entusiasmo del que se dispone a festejar.

Una función más de las campanas es la estética. Los habitantes de la ciudad las refieren como el sonido más vistoso y bello del paisaje, su presencia es motivo de orgullo, símbolo de su pasado y su arraigada religiosidad; para quienes están de paso es ocasión de sorpresa encontrarse con el tañir cotidiano de las campanas que pueblan el ambiente de la ciudad. Esta imagen también sorprendió a Llorenç Barber, músico valenciano que vislumbró en las campanas de Cholula un sistema sonoro, tanto por la disposición de los campanarios en el mapa de la ciudad como por el efecto logrado al sonar en conjunto:

Cholula es una música que ejercita la mente local, es música jugosa y voluntariamente pedestre y tópica, es *omphalos*, ombligo vertical y campanero alrededor del que deca-

nas de iglesias se esparcen conformando una irregular y caprichosa estrella de campanas, una expandida *urbis* que acaba en tierra de nadie, monte-pirámide cargada de maduras campanas, deviene en centro de una escucha circunvadeante, un oír escondiendo, un desvelar ocultando y un desparramador saborear, porque el monte al robarnos el vértice con su coronarse de campanas oculta cuando revela, enfatiza si acalla, al tiempo que representa obstaculiza. El todo que escucho en Cholula no es sino parte del todo, una perspectiva, un punto de escucha relativo (Barber, 1997: s/p).

En 1981 Barber concibe "los ciudadanos conciertos de campanas", a partir de la idea de que la ciudad es un inmenso alfabeto sonoro que es posible hacer sonar. Sus instrumentos favoritos son los campanarios de la provincia española y algunos otros en el mundo, para quien ha compuesto más de 60 piezas. Al conocer Cholula compone el *Vaniloquio campanero*, pieza musical que convertiría a la ciudad a la vez en instrumento y sala de conciertos, y al auditorio en un escucha vagabundo en busca de su propia pieza musical. Año con año, desde hace 10, en el mes de octubre se realiza el concierto de campanas, con base en la partitura escrita por Barber, ahora interpretada por alumnos del Conservatorio de la Ciudad de Puebla.

Vino una persona..., pues conocedora de los conciertos de campanas y es el que lo ha llevado, porque aquí en Cholula es el lugar en donde hay más iglesias y están un poco más juntas, entonces lógico que si usted escucha aquí en San Pablo escucha desde Mexicaltzingo, si escucha las de Mexicaltzingo escucha las de la Magdalena, Santa María Xixtla, el santuario, el convento de San Gabriel, la Capilla Real, San Pedro Cholula; están más unidas las iglesias y se escucha mejor el tañir de las campanas. Usted escucha un sonido acá y está usted escuchando en la siguiente esquina otro sonido, entonces ya uniendo los sonidos pues es un

concierto muy bonito, muy hermoso que nunca se había llevado a cabo, que nunca se había llevado a cabo teniendo tantas campanas que nunca lo habíamos escuchado. Usted se sienta aquí, como orita está ahí en su lugarcito y escucha usted campanas por un lado "esa es de Mexicaltzingo, esa es de San Pablo, esa es de San Andrés" (J.L. Barrios, entrevista, 2003).

A decir de los cholultecas el concierto de campanas se ha convertido en una "nueva tradición". Dos o tres horas antes de que comience el concierto se cierran las calles próximas al zócalo, en donde se ha montado toda una parafernalia de fuegos artificiales, danzas prehispánicas, venta de comida y juegos mecánicos. Quince minutos antes del inicio se apagan todas las luces del primer cuadro de la ciudad, la gente sube a las azoteas de sus casas, a las torres de las iglesias y a las pirámides con acceso al público, y espera con vela en mano la señal de inicio:

[...] mire nomás qué chistoso, bueno qué hermoso es: el cerrito da el inicio, avisan en todos los barrios a la hora que va a ser esto del concierto de campanas. Ahí en el cerrito echan una bomba de luces, esa es la señal, y empiezan a repicar, y en todas se sueltan a repicar, es casi una hora y todas las campanas escucha usted, si usted conoce el pueblo dice "ah, pues está sonando en tal parte" (C. Ávila, entrevista, 2004).

El *Vaniloquio campanero* es un evento organizado por el municipio para atraer turismo a la ciudad: "es alegre porque viene mucha gente, más que nada como turismo. Por eso lo organizan ellos, ellos traen su nota también y vienen. Este año subió mi chavita y le dijeron «nosotros te vamos diciendo a qué horas» entonces suenan los sonidos y tocan dos y así" (J. Cuautle, entrevista, 2004). Los que están de visita se maravillan de poder escuchar al unísono a la mayoría de las campanas de la

ciudad, mientras quienes viven aquí se divierten identificando el sonido de cada iglesia; sin embargo, la algarabía no dura mucho para los cholultecas, al poco rato se meten a sus casas o se van retirando de las azoteas, y es que para ellos el tañir es cosa cotidiana por lo que el concierto, salvo el preámbulo que a todos emociona, ésta no es una ocasión especial.

Ahora que los últimos casi 10 años se ha hecho el concierto de campanas, yo le llamo desconcierto, porque no sabemos a qué nos llaman, ¿sí me explico? No sabemos a qué nos llaman ni por qué es. El del 14 de agosto sí es un concierto de campanas, ese es un concierto de campanas, porque ahí todos los campanarios suenan con todas sus campanas y sus esquilas [...] todos son repiques, entonces se escuchan los repiques de San Pedro, los repiques en Xixitla, los repiques en Tecama, los repiques de la gran mayoría de los campanarios. Y es el desconcierto, ¿por qué? porque dan uno o dos aquí, y luego dan en San Pedro otros dos o tres, y no sabemos a qué nos llaman, o sea eso es algo muy superficial, pero a las gentes que vienen a Cholula y escuchan, como no están acostumbrados a escuchar campanas, pues les gusta venir a Cholula a escuchar campanas en el concierto (J. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

El desazón que algunas personas manifiestan ante el concierto, se puede explicar por el hecho de que, como ya se ha visto, la sonoridad de las campanas forma parte de un código de comunicación vigente en la ciudad; el concierto, al introducir técnicas de golpeo que no obedecen a las ya establecidas y al tocar las campanas tan sólo por el gusto de escuchar, distorsiona la función social que los cholultecas reconocen en ellas. Al tocar las campanas sin ton ni son, éstas pierden la calidad de lenguaje: nada dicen, nada significan.

En Cholula hay varias ocasiones, en donde la ciudad se llena de voces zumbonas, en donde metálicas locuciones tam-

bién son protagonistas de una sinfonía-homenaje a la ciudad, particularmente en las fiestas conjuntas de los barrios.

El 14 de agosto se celebra el tránsito de la Santísima Virgen, que es cuando... aquí en Cholula toda la noche se está velando porque se hacen unas alfombras de aserrín con flores alrededor del tapete, y toda la noche están repicando, casi donde menos repican es el convento y en la parroquia, son los que están en el centro, esos casi no porque... bueno, lo que pasa es que ahí están los sacerdotes y pues ellos tienen que dormir sus horas porque tienen bastante trabajo también, pero todas las demás repican a cualquiera hora, así pueden empezar desde las ocho de la mañana, a las ocho de la noche, cuando no repican en un lado repican en otro, y pues uno distingue los sonidos: por ejemplo decimos "están repicando en Jesús; no, esas son en Santiago; no, oye mira, están en San Matías; están repicando aquí en Mexicaltzingo, la Magdalena, Santa María, San Pablo, San Miguel, el Templo de Cuanipa, en San Pedrito, en la Santísima o en Tzocuilta, en Santa María Acuexcomac" [...] en todas partes repica, o sea que usted va caminando y va usted distinguiendo los diferentes sonidos que no son iguales, y de ningunos son iguales, todos son diferentes los sonidos (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

La diferencia entre momentos como éste y el *Vaniloquio campanero* es que en el marco ritual el sonar de las campanas conserva su función comunicativa, que no va en detrimento de la estética. Para un escucha cualquiera no habría gran diferencia entre uno y otro episodio; sin embargo, quienes conocen su lenguaje, las campanas son códigos por descifrar, portadores de mensajes manifiestos que se comparten y que propician acciones comunes.

Las campanas son signos sonoros que preceden, suceden o acompañan un episodio en la vida social; hacer notorios es-

tos momentos implica que existe la necesidad de estar al tanto sobre lo que acontece en el ámbito de lo público. Se trata de un instrumento comunitario, cuyo sonar es señal de querer compartir, de advertir sobre asuntos de interés común y hacer del interés común momentos de la vida privada. Esta sonora presencia en el paisaje de la ciudad interviene en la renovación de estos lazos sociales, en la construcción de lo público y en el refuerzo de las identidades colectivas.

La ciudad de Cholula caracteriza en buena medida a una comunidad tradicional; sin embargo su condición de ciudad, "acaso la más antigua de las ciudades vivas del continente americano" dice Guillermo Bonfil, previene sobre una dinámica urbana que no es nada nueva, pero que durante los últimos años ha traído consigo drásticos cambios. Estas transformaciones repercuten en el mismo concepto de tiempo y en sus maneras de organización, medida y representación. Poco a poco los ámbitos de la vida cotidiana ritmados por las campanas, han sido asimilados por las exigencias de un ritmo urbano que demanda la individuación del tiempo; aun así, se les puede escuchar a todas horas, desde cualquier lugar.

### CAPÍTULO 3

## La fiesta

### Etnografía sonora

*La ciudad de Sofronia se compone de dos medias ciudades. En una está la gran montaña rusa de ríspidas gibas, el carrusel con el estrellón de cadenas, la rueda con las jaulas giratorias, el pozo de la muerte con los motociclistas cabeza abajo, la cúpula del circo con el racimo de trapezios colgando en el centro. La otra media ciudad es de piedra y mármol y cemento, con el banco, las lábricas, los palacios, el matadero, la escuela y todo lo demás. Una de las medias ciudades está liza, la otra es provisional y cuando su tiempo de estadía ha terminado, la desclavan, la desmontan y se la llevan para trasplantarla en los terrenos baldíos de otra media ciudad.*

*Así todos los años llega el día en que los peones desprenden los frontones de mármol, desartan los muros de piedra, los pilones de cemento, desmontan el ministerio, el monumento, los muelles, la refinería de petróleo, el hospital, los cargan en remolques para seguir de plaza en plaza el itinerario de cada año. Ahí se queda la media Sofronia de los tiros al blanco y de los carruseles, con el grito suspendido de la návecilla de la montaña rusa invertida, y comienza a contar cuántos meses, cuántos días tendrá que esperar antes de que vuelva la caravana y la vida entera recomience.*

ITALI CALVINO, *Las ciudades invisibles*

### INTRODUCCIÓN

Lo festivo se lleva como carácter entre la gente y en la ciudad, como un halo que recubre el ambiente y que adquiere diversas formas, texturas, olores y sonidos. Esta presencia es un indicio —entendido esto como un fenómeno que permite inferir la existencia de otro no percibido—, y habrá que buscar su correspondencia en el mundo social, del cual estas formas constituyen una expresión.

Los motivos para festejar los hay en gran cantidad: se celebra el nacimiento y la muerte; una boda, los quince años o la primera comunión, los santos y los cumpleaños, fechas santas



y civiles, pedida de mano o de cargos, cambio de cargo o de estación. La fiesta tiene el ánimo de la misa y el baile, del canto y la oración; es solemne y libertina, diurna y nocturna, se celebra por gusto y por obligación. Hay fiesta de patio y de azotea, la que sale a las calles, la que se refugia en la casa, la que permanece en las iglesias; las de poca gente y también de gran convocatoria, para todo gusto y ocasión.

En 1965 Guillermo Bonfil presenta un calendario en donde detalla las actividades religiosas tradicionales en Cholula durante un año; estos datos, aunque lejanos, son representativos de lo que sucede en la actualidad. Según este recuento cada barrio dedica, en promedio, 112 días del año a celebrar alguna actividad religiosa, entre las que se incluyen tanto las fiestas del ciclo anual del barrio como las que realizan éstos de manera conjunta. Dice Javier Tecuanhuehue: "Cholula siempre ha sido fiestero por el hecho de que es una región muy católica, pues las costumbres que nos dejaron nuestros antepasados, por eso es que somos muy fiesteros" (entrevista, 2004). Quizá esta explicación se relacione con el hecho de que otra particularidad de Cholula sea su arraigada y vigorosa religiosidad.

La historia misma de la ciudad ha tenido como carácter su relación con lo divino; su fama como centro de culto se construye durante la época prehispánica y se renueva con la Conquista, los dioses de varios credos y épocas se han venerado aquí con gran devoción y suntuosidad. Al paso de los años—casi 25 siglos desde su fundación—el tiempo ha dejado muchos vestigios de esta dinámica y ha heredado una personalidad a la ciudad. Al día de hoy, lo religioso constituye, para una parte importante de la población, el eje mismo de sus relaciones sociales.

Mira, yo pensaría que todo se ha ido transformando, pero Cholula ha perdurado por esa cuestión de religiosidad; hoy en mi comunidad a veces veo que los pobladores en vez de ir disminuyendo o volver a las fechas ceremoniales de importancia, le hablo aquí por ejemplo de hace sesenta años y por lo que me platican mis padres que si se tenía en nuestro

templo un culto a la mejor de un mes, hoy todo ese culto se ha incrementado, y además se han creado nuevas organizaciones, nuevas festividades, a veces creo que porque pasó la mosca hay que hacer fiesta y si no pasó de todos modos hay que hacerle. Ahora, si puedo comentarte que hace cincuenta o sesenta años había mayor fe, los que participaban lo hacían con un verdadero fervor espiritual. Hoy ya es... aunque se dan las manifestaciones, ya son más sociales o de competencias o la mejor eso siempre ha sido, pero se va tergiversando el sentido (J. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

Más allá de la ininterrumpida movilidad de grupos étnicos que se sucedieron en este territorio con sus usos y saberes, del posterior y fuerte impacto cultural que significó la Conquista, y de las ulteriores adaptaciones y modificaciones que hasta hoy han sufrido las costumbres heredadas, lo religioso y su expresión festiva han prevalecido como un rasgo de socialidad entre los habitantes de esta región.

En Cholula muchas redes sociales se han tejido entre los barrios de la ciudad, entre vecinos y familias, al interior de las mismas, entre amigos, con las colonias y los pueblos de alrededor, y aun con poblaciones más lejanas; lazos que se expresan y se han formalizado en compromisos festivos. La dinámica festiva de la ciudad es posible gracias a una estructura que consta de dos instancias. La primera es reguladora: se trata de un intenso calendario de celebraciones que cruza el año ritual de los barrios y que comprende aquellas fiestas marcadas en el calendario litúrgico, así como el culto a los santos locales—personajes del santoral católico a quienes la iglesia ha dedicado cada uno de los días del año. La otra instancia, la que ejecuta, es el sistema de cargos: una compleja red de jerarquías cívico-religiosas que involucra a los miembros del barrio—a cada uno y en conjunto—en la organización de las festividades públicas; a través de la asignación de tareas se procuran los medios y los métodos necesarios para la realización del ciclo festivo.

Es sobre todo la devoción a los santos la que sostiene esta dinámica. La vida religiosa del barrio gira en torno a la figura del santo patrono, es él el titular de la iglesia principal, de él se recibe el nombre, por lo que la fecha marcada en el santoral para su celebración indica a su vez la fiesta principal del barrio. Este sistema también contempla santos auxiliares, algunos de ellos titulares de las iglesias secundarias, para con quienes también se tienen obligaciones y cuya custodia funda mayordomías; también adquieren el rango los responsables de atender algunos momentos sacros como el ciclo de posadas o Semana Santa. Finalmente, están los santos mayores, aquellos que por su importancia involucran a la comunidad católica de toda la ciudad en organización y fe, y a quienes el resto de los santos están subordinados.

Los personajes santos que ha acogido la comunidad, independientemente o en conjunto, tienen un lugar en el calendario ritual del año y una larga serie de compromisos por cumplir.

—Aquí se celebra la fiesta de San Matías, que es el 24. Si cae por ejemplo en lunes, el lunes le hacen fiesta al patrono de San Matías; le hacen sus mañanitas, su baile, su mole hartísimo; pero como cayó lunes y la fiesta debe ser domingo, se hace lunes y se hace domingo, los dos días le celebran (M. Huéltl, entrevista, 2004).

—El santo, pero el mole como quien dice lo transfieren (F. Zacarías, entrevista, 2004).

—pero ya vienen, invitan a las gentes, ya viene el domingo y ese día le hacen un baile, ¿verdad? (M. Huéltl, entrevista, 2004).

—Son muy fiesteros aquí; cualquier santito le hacen su fiesta, su baile en grande... (F. Zacarías, entrevista, 2004).

—También se celebran todos los santos que oigas que existen: San Diego, San Lucas. Mira, cuando es la fiesta de San Lucas acá, vas a una casa y te dan galletas; a toda la gente que va le dan en esa casa galletas. Primero la misa;

salen de misa con sus músicos; si es San Lucas toda la gente que tiene vaca y toros llevan sus vacas y sus toros y escuchan misa. Haz de cuenta que aquí como son mayordomías dices tú "yo quiero recibir la mayordomía de San Luquitas". Mira, para tú recibir un santito el primer año das galletas, para el segundo año das rodeos y para el tercer año das mole; y ya para el tercer año ya recibes tú la imagen, y cuando tú recibes otro ya viene que recibe... Te digo te dan galletas y en todas esas casas tú vas a dar tus galletas, y otro los rodeos por seis cuadas, viene a tu casa y traen las vacas, y luego ahí los andan paseando, con música (M. Huéltl, entrevista, 2004).

—Y harto chupe, dan el rodeo y dan la copota (F. Zacarías, entrevista, 2004).

—También está una celebración que es grande de la Virgen de los Remedios. Baja 15 días antes de la fiesta de San Matías, baja la Virgen del cerrito a San Matías y ese día el pueblo hace hartísimo globo, y van a traer la Virgen con mariachis: van San Matías, San Miguel y la Virgen María, todo el pueblo sube a traer la virgencita, y ya la virgencita del cerrito de los Remedios baja acá y le hacen su fiesta, le hacen su comida ahí en la iglesia, el baile, le hacen su mole y les dan a toda la gente (M. Huéltl, entrevista, 2004).

—Reciben a la Virgen en cada esquina con una corona de cohetes (F. Zacarías, entrevista, 2004).

—Y todos los de allá hasta vienen echando harto cuete; y aquí en la entrada de San Matías, que es la principal, ahí la paran la Virgen y la reciben todos los de San Matías y es una fiesta grandísima que le hacen acá (M. Huéltl, entrevista, 2004).

Los compromisos de un santo como el patrono Matías son tantos que sería casi imposible pensar en su realización sin el trabajo colectivo. Hay muchos detalles que atender y se hace necesaria la cooperación organizada de los miembros de la

comunidad. Las funciones en el marco festivo se delegan entre los "hijos del barrio", término que Guillermo Bonfil (1973) utilizó para referirse a quienes participan de manera efectiva en la organización religiosa tradicional de la ciudad.

La responsabilidad directa de las fiestas patronales la tiene el mayordomo como una de las obligaciones que adquiere al asumir su cargo. Durante el periodo que resguarda a su santo, advocación o imagen divina, el mayordomo es el encargado de cumplir, en calidad de anfitrión o de invitado, con los compromisos adquiridos por éste. El tiempo que dura "el compromiso con el santo" es de un año, después del cual el cargo es transferido a otro miembro de la comunidad.

Soy el encargado, el mayordomo; entonces, un año está acá uno, en la iglesia, y hace uno todo: hay que organizar las festividades de todo el año y las misas, o sea, todo el servicio de la iglesia... tengo un señor que es un segundo, bueno, es un joven, más joven que yo, ése también me ayuda; se queda él un tiempo y yo un tiempo, una semana y una o dos, dependiendo del trabajo... nosotros desde pequeños, desde la iglesia, que tenía yo unos siete años, porque mi abuelo también hizo la mayordomía, mi mamá hizo la xochitlmayordomía, o sea la mayordoma de las flores, mi papá fue mayordomo de San José, o sea, casi todas, la mayoría de las festividades, las hemos vivido, y entonces ahí nos vamos dando cuenta (J. Cuautle, entrevista, 2004).

En el desempeño de su cargo y para el cumplimiento de sus funciones, el mayordomo involucra a su familia, que participa de manera activa en la organización e incluso en el costeo de las fiestas. Lo anterior no excluye al resto del barrio de la responsabilidad de las fiestas, puesto que el sistema demanda una amplia participación. Es por esto que algunos miembros se han organizado en grupos, asociaciones o hermandades

para asistir al mayordomo, ayuda que en ocasiones deriva en jerarquías al interior del sistema de cargos.

Vamos a suponer: usted el día de su santo pues lo celebra con salir a dar la vuelta, a pues equis cosa, ¿no?, pero usted celebra el día de su santo. Entonces nosotros, pues celebramos el día de nuestra imagen que tenemos dentro de nuestro barrio: somos una comunidad, pues, que le mandan una invitación a usted, al vecino, que vamos a poner la música, que otros van a poner las banderas, que otros van a ofertar una quema de cohetes; esa es nuestra alegría de toda la comunidad, entonces por eso se hace en grande la fiesta, pero no nada más es una sola persona, es de la comunidad completa y es una gran fiesta. Que el mayordomo, al mayordomo le toca la misa, le tocan la misa de mañanitas, le tocan sus tamales, le toca la misa grande, la comida para sus invitados que recibe, que lo cambia, pues es más grande su fiesta; no del mayordomo, ¿por qué?, porque es el encargado del templo, el representante de la comunidad (J.L. Barrios, entrevista, 2003).

Aquí en San Matías está la sacristana, la sacristana nada más se ocupa de atender lo que es la sacristía, los vestidos del padre, todo eso ella acomoda; pero aparte están las comisionadas de la Virgen María, que son pura muchacha, luego van y lavan la iglesia y se van turnando; y cada mes le dan a una persona las llaves de la iglesia para que cuide la iglesia, que no es por cuidarla, sino para que la asee. Que por ejemplo, aquí hay grupos que van a la Casa Santa a Guanajuato, mi papá lleva un grupo que es de retiros a San Salvador el Verde, también ese es un grupo; están hartísimos grupos de evangelización San Pedro, todos alaban a Dios, sino que en diferentes grupos. Y ahorita te digo de Semana Santa, los padres preparan a la gente para recibir la Semana Santa confesados, muchas cosas (M. Huéltl, entrevista, 2004).

La relación con otras comunidades fuera de la ciudad se expresa en las visitas a los santos, encuentros que también tienen su fecha en el calendario. La mayoría de los barrios, particularmente los que se encuentran a las orillas de la ciudad, tienen compromisos con los pueblos cercanos.

—Si un día vinieras, mira por ejemplo cuando es, ¿qué fiesta ahorita doña Flor se viene? Estamos en abril... Ah, pues el 30, pa'l 30 viene el niño de Tepeaca también a veces viene de visita y lo reciben con globos, y, ¿qué otro?... pues cualquier santo. Uy, ahorita que pasó el Sábado de Gloria se viene celebrando desde Viernes de Dolores, ocho días antes Viernes de Dolores sale la virgen de la Dolorosa en procesión en todo el pueblo y también le hacen, en vez de mole, como son las tradiciones del pescado, la torta de camarón, así hacen en las casas: en una casa te dan la ensalada de lechuga con betabel, rábano, tu ensalada; en otra casa te dan tu sopa, tu pescado y tu caldo de habas; y en otra casa te dan la torta de camarón, tu agua, tus tortillas, y si es posible hasta te dan tu olla.

[Sales] bien comido, bien bebido y todo. Y para el día viernes, el viernes de cuando crucifican a Jesús, sale de San José en Viacrucis, que son 14 estaciones creo. Desde San José Atotonilco, aquí abajito como a ocho cuerdas, sale un muchacho vestido de Jesús, representando a Jesús, salen los 12 apóstoles, muchachas vestidas de la Virgen María, la Dolorosa, salen varias muchachas representando las imágenes, y ya te digo viene desde hasta allá. Hombres casados cargan un como techo a Jesús y alfombran toda la calle donde va a pasar con aserrín o pétalos de rosas, lo que lleve el gusto de alfombrar (M. Huéltl, entrevista, 2004).

Los lazos sociales se conservan aun en la lejanía, vecinos o familiares que se retiran a otra ciudad o se mudan de barrio

buscan, en su nuevo lugar, dar continuidad a las fiestas, como una manera también de conservar los vínculos creados.

Todos los de allá (de México) se reúnen entre ellos, y aquí nosotros, pues es difícil ir todo el barrio allá, pero por lo menos el que está todo el año de compromiso si nos invitan y pues vamos... festejan lo de la Virgen de la Asunción, la imagen que está aquí ahorita, la del barrio (Xixitla). La mera fiesta es el 15 de agosto "la Virgen de la Asunción", pero como está el santuario de la Virgen de Tzocuilá y ese día la hacen, nosotros la pasamos hasta el último domingo de agosto y en México es el 28 o 30 de mayo. Le digo, y pues nos llega la invitación porque vienen, viene el del compromiso y viene con un señor, un mayor que ya sabe el movimiento y nos vienen a invitar; y ya entonces el que se encarga de eso es el de la segunda fiesta, que es el día lunes que le llamamos "Asociación Pro-María" porque directamente los invitan a ellos, ellos son los que acompañan, pero nos invitan a nosotros como mayordomos del barrio. Ellos se encargan de conseguir los autobuses, son dos o tres, y aun así esto es muy poca gente: si se invitara bien a todo el barrio ¡no'mbre! (J. Cuautle, entrevista, 2004).

Los santos mayores de la ciudad son objeto de las llamadas fiestas generales. Estos festejos hacen funcionar a los barrios en conjunto, como un sistema. Dentro de la categoría de las fiestas comunes están aquellas de observancia general para todos los miembros de la Iglesia católica; así como las celebradas en honor a San Pedro de Ánimas, patrono de Cholula, y a Nuestra Señora de los Remedios, protectora de la ciudad.

El primer domingo de cuaresma se celebra aquí en el barrio de la Magdalena; el segundo domingo de cuaresma se celebra en Mexicaltzingo, San Pedro; el tercero se celebra aquí en San Pablo Tecama, el cuarto se celebra en señor



Ecce Homo, el quinto credó en la Capilla de los Dolores, o sea que son los siete domingos... después de Dolores se celebra el Domingo de Ramos y ya entra la semana mayor de la Semana Santa (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

Estas celebraciones, por lo general, tienen lugar en los templos principales –la Parroquia de San Pedro, el conjunto de San Gabriel y la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios–; son principales porque su custodia es obligación de todos los barrios, es aquí en donde ocurren, comienzan o finalizan las fiestas mayores.

Orita digamos, lo que pasó en Semana Santa de las tres caídas y todo eso, casi casi juntan los barrios de todos los lados, por qué, porque la Capilla Real proviene de todos los barrios, todo, digamos que si se trata de ir a pintarlo o de quitar la hierba, cada barrio tiene su tramo para irlo a arreglar (E. Téllez, entrevista, 2004).

Los santos mayores tienen una extensa lista de compromisos sociales. Por ejemplo, la Virgen de los Remedios anualmente hace 36 visitas o “bajadas” a los barrios y pueblos de su alrededor; para tal efecto existen ocho réplicas que la gente llama “viajeras” o “hermanas”, ya que son las que acuden a los compromisos festivos en representación de la principal.

Aquí siempre baja, sube y baja. Sí, de veras, porque acaba de subir y la pasaron a San Luis, ya ve que el 19 de agosto es San Luis Obispo, y ahorita acaba de pasar San Agustín, entonces también fue allá. Por eso le digo sube y baja, porque sube de una parte y luego luego ya la solicitaron para otra, pero la que está mero en el templo no baja para nada; como quien dice ésa fue la mera mera, porque las otras son réplicas, son las que van de visita (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

Ahorita viene el 5 de mayo, viene la bajada de la Virgen, baja acá [a Xixitla]; está aquí hasta el 11 de mayo: es la bajada porque se hace para el día de las madres, el 10 de mayo, entonces está aquí la virgen de los Remedios... También hay dos bajadas de la virgen de los Remedios a la parroquia; ahorita en mayo 25 baja la Virgen a la parroquia, que es la primera bajada, entonces vamos hasta allá al cerrito y con nuestra imagen de la patrona del barrio y todos los 10 barrios que compone San Pedro la esperamos allá abajo (J. Cuautle, entrevista, 2004).

Para el cumplimiento del complejo trabajo que implica el cuidado de un santo principal, la gente se ha organizado a través de las “mayordomías circulares”; sistema que permite delegar la responsabilidad de las fiestas principales derivadas del cuidado de estos santos, año con año, a cada uno de los barrios: “le decimos circular porque va de barrio en barrio, entonces por la periferia de Cholulá va cerrando un círculo, por eso le decimos circular” (J. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

El barrio en turno es representado por un mayordomo –también llamado circular por asociación–, cuyas atribuciones son ante toda la ciudad. La custodia del santo y el cumplimiento de sus compromisos demandan una intensa participación, inversión de costos y esfuerzos, por lo que algunas de las obligaciones se hacen extensivas a la gente del barrio.

La agitada vida social que tienen los santos, en el fondo presupone los compromisos que el barrio ha adquirido consigo mismo y con los demás. El trajín de las imágenes es también el trajinar de la gente: que recorre las calles, que entra y sale de las casas, que va de iglesia en iglesia, de pueblo en pueblo y de un barrio a otro. Las invitaciones que recibe, hace y atiende el mayordomo son en representación del santo; también a su nombre encabeza procesiones, visita a otros santos, lleva serenatas, va a las misas y hace acto de presencia de las fiestas. El mayordomo –y sus auxiliares– sirven a un santo, y servir

digo, para nosotros ya no es una cosa novedosa; en las fiestas; en las festividades; siempre hay eso, luego se ponen a repicar hasta hora y media sin parar, repique y repique "ay, ¿qué no se cansan?" (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

Los juegos pirotécnicos además de locución, tienen su gracia: rastros de luz y pólvora que estallan en colorido desparpajo, otros como rayones de lumbré en el cielo, luminosas esferas de papel que flotan en el aire mientras las consume el fuego. "Están los toritos que les llaman, porque los toritos los fabrican para las fiestas en la noche; se los cargan aquí en la espalda y andan correteando y truenan y salen buscapiés y corretean a la gente porque ruedan prendidos, y esa es la alegría del famoso torito" (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

La música está siempre presente: sale y entra a las casas, vaga por la calle, se mete a las iglesias confundiendo canto y oración, hay solemnidades con sabor a cumbia y goces con cariz de plegaria. "La música es de los músicos esos que llevan... este, se llama música de viento. Traen sus tambores, sus platillos, todo eso y andan con eso" (M. Huéltl, entrevista, 2004).

Sí, toca muy bonito; es la música que se usa para los templos, para las iglesias, es la de viento. Hay veces que las festividades de los santos patrones pues ponen música de cuerda, de conjuntos... Ah, sí, no pueden faltar, normalmente en casi todos está, un día antes para tocar, como quien dice la víspera, el teponaztle con la chirimía, y a otro día en la mañana, bueno todo el día, pero ahí se le ponen más atención a la de viento que le llamamos, porque como que el sonido se confunde con el aire, ¿verdad? (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

La fiesta es una condición que configura el paisaje: el de Cholula está hecho de sonoridades que invaden a la ciudad de un rumor festivo, de una colorida parafernalia, de gentíos con tama-

ños diversos que andan las calles, de variedad de olores y sabores. Este vasto universo sensible tiene como una de sus más vivaces expresiones a la sonora —sin que esto implique relegar al resto de los sentidos. Estas sonoridades, aunque fugaces, hablan de la ciudad, de su gente, su tiempo y su lugar, y vale la pena prestar oídos a lo que acerca de ellos se dice.

¿Qué dice la voz festiva sobre Cholula? Para responder a esta pregunta la fiesta mayor de la ciudad celebrada en honor a la Virgen de los Remedios, constituye una evidencia, no por ser caso único, sino por su fuerza representativa del carácter y el ritmo de la ciudad. Prestemos atención al siguiente relato, en donde se presentan sonoridades como expresiones estéticas, como evidencia de múltiples maneras socialidad, como relatos, como emociones. El sonido, uno de los lenguajes de la cultura, nos permite relatar una festividad.

#### LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE REMEDIOS

Una de las explicaciones más difundidas entre la gente y a través de la historia, acerca de la llegada de la Virgen de los Remedios a Cholula, es la que comparte doña Cristina Tecuanhuehue:

Lo que cuentan, lo que nos cuentan, es que fray... no me acuerdo qué (fray Martín de Valencia), es que estaba en España y ella es de allá; entonces la veía tan hermosa y tan pequeñita que se la llevó a su celda y él, por amor a María, siempre la veneraba y todo... y cuando llegó el momento que le dijeron que se iba a venir para Cholula se puso triste porque se iba a venir y ya iba a dejar la imagen allá. Y ya cuando llegó el momento se vino y se despidió de ella; y la dejó ahí en su celda y le dijo que la dejaba, que no la podía traer... y la dejó. Entonces ya se vino el señor, y cuando venía en el tren sintió algo que le estorbaba en su hábito, ve que tienen sus mangas sueltas... entonces dice que vio y traía a la imagen que había dejado en su celda, y él se

sorprendió... y llegó acá al convento (de San Gabriel) y entró a su celda que le entregaron y ahí la puso. Entonces resultó que ya llegó la noche, la hora de dormir, se acostó ahí pero estaba impresionado de que cómo la había dejado allá y resultó que estaba acá. Y a los poquitos días se despertó en la mañana y no está, entonces ya le dijo al guardia qué había pasado... y se pusieron a buscarla pero no aparecía. Al otro día, antes de que saliera el sol, le llegó luz muy fuerte en su cara, y vio que esa luz estaba hasta el cerro... y se fue hasta la punta del cerro y la encontró, la bajó y se la trajo otra vez para su celda y al otro día igual. Entonces él empezó a platicar y a meditar de que a lo mejor quería algo, un templo y dicen que sí, que como seguía insistiendo en subirse le construyeron un templo, era una capillita muy chiquita, pero después... creo que se cayó y después le hicieron una más grandecita como ésta. Y es española (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

La Virgen de los Remedios llegó durante la Conquista, se dice que con uno de los soldados de Hernán Cortés. Esta imagen cobró importancia al difundirse la historia de que durante la Noche Triste se apareció a los españoles y les ayudó en la batalla, y al perder, ésta les brindó consuelo. Por esta la lucha librada se le conoce como "la virgen conquistadora", y por el alivio otorgado también se le llama "de los remedios".

No obstante que a Nuestra Señora de los Remedios se le asocia estrechamente al acto colonizador, lo que operó a través del tiempo en el culto a esta imagen es la relación que se ha llamado sincretismo: dos elementos culturales ajenos que llegan a constituirse en una sola expresión. Al momento de la Conquista Cholula era, además de un importante centro comercial, sede del culto a Quetzalcóatl —cuya ubicación era el actual convento de San Gabriel. Su pirámide estaba dedicada al Dios de la lluvia Chiconahui Quiahuitl, cuyo nombre signi-

fica "9 Lluvia", designación calendárica de Ehécatl-Quetzalcóatl, deidad del agua y los comerciantes. Gabriel Rojas (1581) describe a una divinidad con este nombre como la deidad patronal de la nobleza de comerciantes cholultecas y, en general, de toda la ciudad.

Las festividades en honor a estas deidades tenían amplia convocatoria entre la población. El arribo de gente a la ciudad durante las celebraciones en su honor era pretexto para el intercambio de los productos que los peregrinos traían consigo. Esta dinámica sostenida por largo tiempo, llevó a Cholula a convertirse en uno de los centros religiosos más importantes de la región, así como económico y comercial. La importancia obtenida la conservó posteriormente a nombre de la virgen de los Remedios.

Bueno, es que únicamente hubo una sobreposición, entonces quitamos a Quetzalcóatl y ponemos a la Virgen de los Remedios, porque es coincidente con las fechas. (El tianguís) es prehispánico; mira, tenemos una festividad en Cholula que es muy venerada, que es en marzo que es San Gabriel, la llegada de la primavera en el pensamiento moderno, pero es la época en que llegaban nuestras fuerzas ¿cuál es el don de Gabriel? La fecundación, la pluma, esos enormes penachos. Muchas culturas utilizan la pluma como intermediación, lo que el hombre no alcanza a vislumbrar, digamos como el espíritu, la vida, una intermediación en su concepción de lo divino y lo terrestre; no sabemos qué sea lo divino y ni nos imaginamos muchas cosas, pero ahí está el símbolo. Gabriel como Quetzalcóatl "la serpiente preciosa" por las plumas, sería el inicio de un ciclo agrícola y ya para septiembre, cuando ya están hechos el maíz, el frijol, las frutas, el picante, el cacao, todo, hay que darle gracias a la tierra por los frutos... en Cholula es la feria, y es en sí darle gracias a la tierra por los frutos que nos da, y era la partida de Quetzalcóatl, es el ciclo agrícola; y bue-

no, los cholultecas hacemos fiestas en todo este trayecto. Si, es que Cholula no fue la antigua Roma del Anáhuac, fue la meca, sigue siendo la ciudad sagrada (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

El ciclo festivo que aquí nos ocupa es herencia y testimonio de aquellas antiguas celebraciones y de la renovada importancia de Cholula. Esta fiesta –la más importante de la ciudad– comienza el día primero de septiembre con el natalicio de la Virgen María y tiene como fiesta mayor el día 8, marcado en el santoral como el de Nuestra Señora de los Remedios; esta fecha en particular convoca dos notorias movilizaciones, una de carácter religioso y otra de carácter comercial a través del tianguis de la región.

El mismo día primero da inicio la Feria Piloto Regional de Cholula con carácter agrícola, ganadero, industrial y comercial. La ocasión que aquí se relata es la edición 54 de la llamada Milenaria Feria de Cholula, que prepara la exposición artesanal en el Centro Xelhua, y diversos eventos musicales y corridas de toros en el Recinto Ferial. Esta fiesta se prolonga hasta el 16 de septiembre, después de los festejos del día de Independencia.

Este festejo transforma a la ciudad, no por algo distinto, sino en algo más grande: más gente y de más lugares, más comida, más música, más cantos y más rezos, más horas del día y menos en la noche, más tráfico, menos silencio. A lo largo del año, pero notoriamente en esta fecha, la ciudad registra una importante movilización de gente, promueve ocupaciones, reorganización, desplazamientos, desajustes y adaptaciones. Durante 15 días el centro de Cholula se convierte en una gran plaza –con todo lo que esto implica– y el resto de la ciudad lo resiente. Todo está ocupado en el zócalo, en la avenida principal y en las calles aledañas. La ciudad es comercio y habitación, ciudad mercado y ciudad santuario. La gente

sale de sus casas, llegan de las colonias, de los pueblos y de más lejos. Se reza y se come, se camina de noche, se canta de madrugada; hay música y misas todo el día, todos los días.

#### *Relato primero: visperas y mañanitas*

La vispera es acecho, así transcurre la noche del 31 de agosto en Cholula. La avenida Hidalgo, la Plaza de la Concordia y sus costados lucen solitarios, mas no inertes. Igual ocurre con las calles próximas. La gente espera y la ciudad también a que comience la celebración.

Justo a las nueve de la noche inicia la Hora Santa al interior de San Gabriel, tiempo que transcurrirá en la espera de los santos y los fieles que vienen en camino, *en ese tiempo llega la gente para reunirse y salir en la procesión.*<sup>2</sup> Poco a poco el lugar se va poblando de comerciantes y vendedores, caminantes y curiosos. El convento, en el costado este de la plaza, con apenas la luz de un foco sobre su entrada principal, abre sus puertas a los fieles.

Las campanas comienzan a sonar, *yo creo que como ve, ya es llamado, la primera llamada, y ya luego empieza a repique-tear más fuerte, más fuerte y ya la gente empieza a bajar.* Con el tiempo el toque arrecia, las campanas se echan al vuelo: son seis minutos de incesante tañir después de los cuales recobran la calma; en algunos momentos entra otra campana que marca un lento compás, una última hace el cierre con lánguidos golpes. *Son las campanas del convento, va a ver que ahorita van a empezar a tocar ya fuerte para que oiga la gente y ya se emiece alistar. Ahorita en los barrios ya se empiezan a juntar y ahí ya se reparte.*

<sup>2</sup> El texto que aparece en cursivas corresponde a los testimonios recogidos durante la fiesta. El uso de este formato durante los dos relatos tiene la intención de diferenciar éstos de mis propias observaciones, ya que, para no interrumpir el relato, prescindiré de las referencias.



A lo lejos, de varias direcciones y con distintas intensidades, se escuchan los cohetes avisando que la gente está en camino. 10 procesiones provenientes de cada uno de los barrios se aproximan a San Gabriel. Grandes santos de madera han emprendido su recorrido por la ciudad; van escoltados por numerosos fieles que los llevarán desde el templete de su iglesia hasta el santuario de Nuestra Señora de los Remedios, y otra vez de regreso. Cada procesión está encabezada por los mayordomos del barrio: como signo de su jerarquía portan un cetro cuyo remate es la imagen en plata del santo que custodian. A un lado o detrás de ellos vienen las xochimayordomas, mujeres que se encargan del cuidado de la imagen al centro y su iglesia, ellas portan un pequeño plato con su respectiva imagen al centro y coloridas flores alrededor. Las procesiones atraviesan la noche a la luz de las velas, todas rumbo al centro de la ciudad mientras van ganando adeptos en el camino. *Se ve bien bonito porque todos van subiendo con sus imágenes, se llama "la procesión de los faroles", porque todos traen su farol, cada barrio y cada persona trae su farol y ya vamos ahí caminando.*

En el atrio se han reunido muchos jóvenes que esperan su turno para repicar; se trata de miembros del barrio responsable de estos festejos: juegan, silban, platican a gritos con sus amigos del campanario: "Hey, vente a repicar", "¡Ven tú, aquí te cachol!". Muchas personas ya han entrado a la iglesia. Los cohetes se escuchan cada vez más cerca y sólo son acallados por las sonoras campanas de la torre que se agitan unos segundos para luego volver al reposo.

Al interior del convento los fieles que esperan entonan una canción, para dar paso al sacerdote que inicia los rezos de la noche con un Padre Nuestro. De la avenida Hidalgo dobla la esquina una procesión, es San Miguel Arcángel el primero en llegar; viene, al igual que las demás imágenes, en brazos de su respectiva hermandad de cargadores, miembros en función de la comunidad barrial. *Cargadores, pues puede decir, no pues son cargadores del mercado, ¿no? pero es una hermandad que se*

*hace cargo de llevar a la imagen, de cargar a la imagen del barrio; se nombra hermandad de cargadores, son los que llevan la imagen e invitan su gente.*

Es el santo patrono del barrio de San Miguel Tianguisnáhuac quien hace su entrada al atrio. Aparece la voz solista de una campana que es golpeada de ida y vuelta con ritmo lento y constante; otra campana, de color más agudo, marca el contratiempo, una voz más grave aparece a mayores intervalos dejando un rastro de suspenso. El segundo grupo en aparecer es el barrio de Jesús Tlatempa con el Señor de la Asunción, seguido por San Juan del barrio del Calvario; mientras este grupo hace su entrada al convento, en la calle se escucha una banda musical que se aproxima; es San Matías, que desde Cocoyotla ha traído las mañanitas. Cuando termina la canción, también ha cesado la campana.

No pasa mucho tiempo antes de que comience el solo de la esquila al que, después de un rato, le seguirán las demás con creciente intensidad. Con este fondo aparece el barrio de Santa María Xixtla con su santa patrona. La procesión hace un alto afuera de la iglesia para que la Virgen María sea ataviada con una corona en la cabeza, una pluma sobre su pecho y una media luna en el faldón. Es una de las procesiones más numerosas, por lo que su entrada se prolonga. En la puerta de la iglesia se escucha el golpeteo impaciente de los tambores que esperan en el atrio.

El barrio de San Cristóbal Tepontla hace su entrada precedido por la Virgen de los Remedios, se trata de una de las vírgenes viajeras, las que van de pueblo en pueblo y deambulan por la ciudad. Con este acto el barrio de Tepontla termina la custodia de la virgen que tuvo durante un año. En la misma procesión viene San Cristóbal, su patrón, con una banda musical, tal vez la más lucida y sonora de la noche, por ser Tepontla barrio de músicos. La banda permanece a un lado de la iglesia para recibir a San Pedro, patrón de Mexicaltzingo; al barrio de Mizquitla, que acompaña a Santiago montando a su

caballo y a la Magdalena Coapa escoltando a Santa María Magdalena.

Ya al interior de San Gabriel, con nueve de los 10 barrios, otra banda de música se anuncia a lo lejos y pronto hace su arribo al atrio; ahí permanece interpretando una marcha, es la procesión de Tecama que trae a San Pablo, el último en llegar a la iglesia: *¡fíjense —dice el Padre— no estábamos completos, nos hacía falta San Pablo; pero ya llegó San Pablo, así que ahora sí estamos todos completos, ¿verdad?*

Estando reunidas todas las figuras santas, el Padre se dirige a los fieles:

Yo creo que sí vienen bien cenados o, ¿no?, porque tenemos que tener muchas fuerzas porque vamos hacer nuestro recorrido. Ustedes saben que en nuestro recorrido vamos manifestando nuestra fe, creemos en Dios; y creemos en Jesús que ha venido a través de una mujer... Así que la alegría que tenemos hoy, queremos ir la manifestando también en la mujer que tenemos en nuestra casa... Bueno, con esa alegría vamos a iniciar nuestro caminar como Iglesia peregrina que vamos subiendo al lugar en donde está la Virgen de los Remedios... Muchos de ustedes no nos conocen, fray Miguel es el guardián de esta comunidad. Así que vamos a iniciar nuestra procesión, pidiéndole al Hermano también que nos encomiende principalmente a la Virgen de los Remedios... Que nuestra madre, la Virgen María nos acompañe para que podamos caminar por nuestra ciudad y llegar a su santuario y celebrar nuestra fe.

Las campanas han tocado durante 15 minutos oscilando entre episodios vigorosos y lentos. A la salida de las imágenes los tañidos arrecian: son las ocho campanas que tocan al unísono, los badajos golpean de manera incesante y las esquilas dan presurosas vueltas: es la sonora voz de San Gabriel que anuncia la fiesta en la ciudad.

Los barrios emprenden en única procesión su marcha por la Cholula guiados por su santo patrono.<sup>3</sup> Todos juntos, en comunidad, se dirigen a visitar a la Virgen de los Remedios porque es la víspera de su santo. Al mismo tiempo, la viajera Señora de los Remedios aprovechará para subir a su casa, pues ha estado de visita durante un año.

La música se la llevan los peregrinos y las campanas se quedan, casi mudas, dando tregua a San Gabriel. El recorrido inicia por la 4 poniente, calle que bordea al zócalo en la parte norte y colinda con la Parroquia de San Pedro. *Sale la procesión del convento... toda la 4 hasta llegar a Calzada Guadalupe y luego da la vuelta y se regresa para tomar la avenida Hidalgo, todo así hasta llegar al cerrito, donde la antigua estación del tren, luego ya sube uno arriba.* La virgen de los Remedios avanza, discreta, al final de la procesión; va en brazos de los cargadores y custodiada por dos padres franciscanos. Quienes no van en procesión han salido de sus casas para asistir al festejo nocturno. La banqueta, las ventanas y las azoteas están llenas de gente que con vela en mano alumbra el paso de la virgen y sus principales: hacen una reverencia, se persignan y siguen cantando hasta que ha pasado la procesión; algunos se unen a ella y otros más vuelven a sus casas.

Los peregrinos que escoltan a la virgen lo hacen al compás de una salmodia, alternando su interpretación, en más de una decena de ocasiones, entre el canto de la gente y la voz de los instrumentos: *Oh, María, madre mía, oh, consuelo del mortal, amparadme y guíadme, a la patria celestial.*

Por un momento todos los peregrinos vocean esta estrofa; de las filas más lejanas llegan cantos desfasados, y su prolongada resonancia hace pensar en una larga fila de caminantes. El rezo ahora clama una frase distinta: *Ave, ave, ave María.*

<sup>3</sup> Para seguir el recorrido de la procesión de cada barrio véase mapa 4 al final de este capítulo.

Igual que el anterior, es interpretado por los viandantes próximos a la Virgen de los Remedios. Igual que el anterior, se trata de una monótona entonación que anestesia a los andantes, una frase corta que se repite hasta el cansancio.

Acompañan a los viajeros tres bandas musicales. A ratos alternan sus interpretaciones, pero la mayoría de las veces tocan, al mismo tiempo, cada una su tonada. La que va hasta adelante se separa de esta cantata y comienza a entonar un paso doble, lo mismo hace la de en medio. Cuando deja de tocar una, la otra queda como fondo, descubriendo también la quejosa plegaria. El salmo y la marcha se escuchan simultáneos a la mitad de la procesión. Una pieza suena detrás de otra, los instrumentos tocan todos a la vez, esta melodía es progresivamente opacada por las sonoras campanas de la iglesia de San Juan Calvario que suenan desde que se ha advertido que la virgen se aproxima.

La torre del Calvario está cálidamente iluminada por unas velas y la luna llena. Un hombre agita fuertemente el badajo de la campana, el movimiento oscilatorio de su cuerpo hace volar la sotana, es la inercia la que ahora mueve la mano del intérprete. Al llegar a la entrada del templo la Señora de los Remedios hace un prolongado descanso; los santos y los fieles también. Truenan el primer cohete de la procesión: es sonoro y vistoso. Durante un momento la música reposa y deja libre a las campanas, que están por completar los 15 minutos de tañido, después de lo cual interpreta una fanfarria.

La procesión emprende nuevamente su marcha.<sup>4</sup> Al llegar a la calzada Guadalupe da vuelta a la izquierda y una vez más para tomar la avenida Hidalgo, una de las principales arterias que cruza la ciudad de oriente a poniente, atravesando San Pedro y San Andrés, y que lleva directamente a un costado de la pirámide, lugar por donde habrá de avanzar la procesión para llegar al santuario.

<sup>4</sup>Para seguir la procesión conjunta de los barrios véase mapa 4.

Ha comenzado la detonación de cohetes, sonoros proyectiles que anuncian el último tramo del recorrido. Ya no hay rezos en la fila, ahora todas las bandas tocan un paso doble, cada quien un tema distinto. Ahora se escuchan porras. Primero es Santa María *a la bio, a la bao, a la bim bom ba, Santa María, Santa María, ra ra ra*. El barrio de San Juan también entona la suya, seguido de Santiago. A lo lejos se oye San Pablo; una más para Santiago, y otras más cuyo nombre no se distingue. La música no ha dejado de sonar, ya sea porque los grupos ceden el turno o porque compiten por tocar. Es música que invade todos los planos, que hace las veces de fondo y voz principal. Las campanas del Calvario vuelven a repicar cuando la procesión pasa por la calle paralela. La gente grita, chifla y aplaude, festeja a su santo: *Se ve, se siente, Santiago está presente*.

En la procesión caminan familiares, padres con sus hijos, grupos de amigos de todas las edades, vecinos que se encuentran, conocidos que intercambian algunas palabras entre la calle y la banqueta, gente que juega, que bebe una cerveza. Las puertas de las casas están abiertas; hay gente en los pórticos viendo pasar a los romeros. Una porra se extingue, los de Santa María organizan otra más animosa, por algún otro lado gritan *a la bio, a la bao, a la bim bom ba, la virgen de los Remedios, ra ra ra*. De la multitud un hombre pide a la gente formar letra por letra la palabra San Juan; Santiago lanza una rechifla y grita su nombre con más fuerza. También se ovaciona a Cholula, a San Pedro y a Cristo Rey. Las porras recorren la larga fila, por todos lados se oyen gritos, chiflidos y aplausos, y se mientan nombres para evidenciar la presencia de los barrios y sus santos.

Son las 11 y 20 de la noche, la animada procesión avanza por la lateral sur de la plaza y nuevamente se vuelve a encontrar con el ahora mudo San Gabriel. La música no ha dejado de tocar; un grupo de muchachas ha mentado sin parar al barrio de Xixtla y tras ellas la gente canta *Cielito lindo*. Los caminantes han cruzado la 2 Sur, lugar en donde la avenida



Hidalgo cambia su nombre por Morelos. Están a dos calles del santuario. Hacia las 10 de la noche este tramo lucía solitario, ahora numerosos puestos de comida flanquean la procesión: vaporosas ollas de tamales, chalupas en su comal, elotes tiernos, caldosos esquites, atole de maíz, café de olla, pan de fiesta, quesadillas y memelas de masa azul, pambazos, molotes, hamburguesas y hot dogs. La papelería está abierta y las misceláneas también.

Por fin la procesión llega al pie del "cerrito". Un gran arco de madera con el nombre de la Virgen de los Remedios hecho de flores, se ha levantado precisamente en donde da inicio la ascensión. Para llegar al santuario los caminantes tendrán que andar la térrea ladera que cubre la pirámide; y como último tramo, una larga escalinata. Hay quienes reposan antes de continuar la subida; algunos se sientan en la barda de piedra que bordea el camino; otros más descansan en una terraza que se abre poco antes de la mitad del trayecto, y que está dispuesta sobre la cúspide de uno de los basamentos de la pirámide: un hermoso lugar para contemplar la ciudad. Por la cuesta del cerrito suben santos y peregrinos, larga y dispersa fila que se prolonga desde dos cuadras atrás. Las campanas del santuario han comenzado a repicar: una voz grave da la bienvenida, otra más brillante la interrumpe en largos plazos, la esquila voltea. A cada paso el vuelo de las campanas aumenta y el volumen se intensifica: la llegada al atrio se hace en un ensordecedor concierto de campanas. Aquí arriba, asentado sobre la cima de Tonalcalli o la casa del sol, la más importante pirámide de Cholula, está el santuario de Nuestra Señora de los Remedios, el destino de la procesión que hoy ha recorrido la ciudad.

Una parte de la explanada, la que está frente a la fachada de la iglesia, ha sido cubierta con una gran lona para resguardar a los congregados; el resto es coloreado por banderolas azules y blancas de papel que penden de la torre y bajan hasta la barda de la iglesia. En la parte norte, hacia el fondo, se ha

acondicionado un altar patrocinado por el gremio de los chofes de la ruta de camiones Cholula-Puebla, para colocar a la Virgen y oficiar misa en su presencia. Hay unas cuantas sillas dispuestas al frente, pero la mayoría de la gente permanece parada o en el descanso que bordea el atrio.

Una multitud aguarda la llegada de la procesión y hace esfuerzos por abrir un camino para recibir a los santos y sus principales, que deberán avanzar hasta un lado del altar. Un padre franciscano, con gran entusiasmo, da la bienvenida al barrio de la Magdalena, la gente responde con aplausos: *Recibimos a nuestros hermanos de San Pedro Mexicaltzingo* —las campanas continúan agitando con gran fuerza y convierten los demás sonidos en intensos rumores—, *al barrio de San Pablo Tecama, recibimos con un aplauso a nuestros hermanos de Santa María Xixitla*. Enseguida suena la porra del barrio que termina en aplausos, pasa lo mismo cuando se anuncia a San Juan Calvario. *Recibimos con gran alegría a todos nuestros hermanos del barrio de Santiago Mizquilla*.

Llega San Miguel Tianguisnáhuac, las campanas disminuyen su toque pero casi de inmediato arrecian; detrás surge una de las bandas que ha andado la procesión y las campanas hacen un descanso. Al último llega Tepontla, primero con San Cristóbal y luego con la Virgen de los Remedios. La presencia de la Virgen enmudece a las campanas, sólo hay una que se pronuncia sonora y pausada. *Ahora todos juntos recibimos a la Virgen María de los Remedios, todos como sus hijos y sus hijas la recibimos*.

Los cargadores deberán cruzar el patio hasta el altar para colocar ahí a la virgen. La imagen avanza entre porras, aplausos y cohetes. Su arribo al santuario es rematado por el júbilo de una diana. Después de aclamar a la Señora de los Remedios, los fieles vuelven a mentar a sus santos, las porras brotan de todos lados: algunas más pobladas, otras más intensas. Los fuegos artificiales son lanzados desde el pie, la cuesta y la cima del cerro.



Una vez que la virgen se ha colocado en el altar, el músico de la iglesia acompañado de su órgano interpreta la anunciación y la gente responde. Un Ave María es el preámbulo del oficio religioso que celebran los franciscanos:

...todos los que andan buscando a Dios lo encontrarán más fácilmente si primero ven, si primero escuchan, si primero identifican a la madre de Dios, y la madre de Dios para todos nosotros tiene un nombre: María, que es exactamente la misma Virgen de Guadalupe y es también Nuestra Señora de los Remedios. Por eso hermanos hoy en esta noche muy significativa, en este lugar sagrado desde hace años y por muchas generaciones y por muchas culturas, hoy aquí tenemos nosotros la dicha de ver, de presenciar, de conocer y de saber que aquí está María, a quien cariñosamente le hemos llamado Nuestra Señora, y con otro apellido más importante le hemos dicho de los Remedios... por eso, el que hoy estemos aquí y estemos reunidos como una gran familia los hijos de Dios, es muy significativa, y que nuestra eucaristía empiece después de la media noche también significa que a esta oscuridad le sigue la luz. Que esta reunión de las imágenes en torno de la Virgen María quiera significar que todos estamos llamados a la vida eterna, a ser hijos de Dios.

A la misa le siguen *Las mañanitas* -escena que se repetirá varias veces en el transcurso de la noche y hasta el amanecer.

Empiezan con el cántico de las mañanitas y luego la santa misa; y así sucesivamente ya van los otros gremios: a las dos de la mañana son los choferes de los cholulas, luego los taxistas y otros gremios; esos son los compromisos, a veces llaman y a veces ya ni llaman, y toda la noche está ora sí que en vela. Hoy, esta noche, no se duerme acá; hay mariachis, banda, de todo hay.

## LAS MAÑANITAS

Ya en el cielo de Cholula  
se difunde dulce luz  
que ilumina suavemente  
del campanario la cruz.

Ya los pajaritos forman  
su concierto encantador  
de solfeos y de trinos  
bendiciendo a su creador.

Despierta madre querida  
al son dulce del cantar  
de tus hijos que te aman  
y te quieren saludar.

Ya la histórica pirámide  
donde tu capilla está  
parece un ramo de flores  
de estación primavera.

Oh, Virgen de los Remedios  
de centurias hace ya  
que eres de Cholula el faro  
que le impide naufragar.

Despierta...

Madre tierna y cariñosa  
escogiste este lugar  
nuestro amparo en las borrascas  
que tenemos que pasar.

Cuanto y cuánto te debemos  
que bien has cumplido tú  
el papel de madre nuestra  
y de madre de Jesús.

Despierta...

Remedio de nuestros males  
es tu nombre encantador  
y en verdad que lo has cumplido  
madre santa del Señor.

Con razón te amamos tanto  
con afecto sin igual  
oh, madre, madre amorosa  
tus hijos aquí están.

Despierta...

Te trajimos nuestros niños  
porque besitos te den  
y como son inocentes  
tú los besarás también.  
Nuestros jóvenes se acercan  
porque le van a ofrecer  
la flor de sus ilusiones  
que dejarán en tu altar.

Despierta...

Las mujeres con sus penas  
se te acercan a llorar  
y los hombres le sincera  
de ti vienen a implorar.

La gran orden franciscana  
que alma es de tu función,  
a dejarte aquí ha venido  
su ferviente corazón.

Despierta...

Abre pues, mi madre cita  
las puertas de tu mansión,  
y recibe de tus hijos  
la gran felicitación.

Viva, viva nuestra reina  
remedio de todo dolor  
viva, viva nuestra madre  
la dueña de nuestro amor.

Despierta...

El 10. de septiembre la ciudad amanece de fiesta. Durante los próximos siete días habrá misas diarias y visitas intermitentes al santuario; sin embargo, las actividades se concentrarán en el comercio hasta el 8, día de la fiesta principal. Desde hace un par de días el centro se ha ido poblando de puestos y su arribo no cesó durante la madrugada del 31. Al final del día primero, Cholula será un gran mercado: el zócalo y sus calles aledañas, la avenida Hidalgo, el pie de la pirámide y los campos de juego que la rodean, incluyendo los de San Andrés, permanecerán cubiertos por decenas de carpas y coloridos toldos, en muchas ocasiones casa y faena de mercantes peregrinos.

Bajo los coloridos techos los viandantes aguzan sus sentidos. La vendimia es vasta y diversa. La comida es siempre lo más vistoso y lo más buscado: *mire, hay molito con pollo, molito de panza, chiles rellenos de carne y de queso, chicharrón en salsa verde, albóndigas, quesadillas de queso, de hongo, de huilacoche, de flor*. Las ya tradicionales cemitas de jamón, quesillo, pollo, milanesa, pierna y chorizo. *Lleve sus nopalitos, chipotles y rajas en vinagre. Queso fresco para sus tacos*. También hay una zona de memelas, quesadillas, chancas, chalupas y tostadas, cecina asada y enchilada, carne árabe y al pastor.

Por las noches hay chalupas, elotes y hotcakes, papas y plátanos fritos, hamburguesas y hot dogs; a todas horas nieves y paletas, refresco, cerveza y aguas de sabor. Son famosos los hornos de ladrillo para hacer el pan de fiesta de San Juan Huactzingo, el chocolate en agua, el pulque y los curados de fruta.

Hay barro y cestería, oloroso incienso y copal; textiles de Tlaxcala, chales bordados, rebozos y camisas; bolsas de palma, ayates y chiquipestles, petates... *pasillos, canastillas, cestitos, tenatitos, aventador y cosas de hierbitas de herbolaria*. Guitarras de Paracho, cobre de Santa Clara, sombreros y mezcal, cerámica de Michoacán, muñecos del Jueves de Corpus, los panzones que

le llaman y las muñecas de cartón. Imágenes de santos y remedios para los males: *Nada más que para la gente que hace corajes, sufre de la vesícula biliar, o sea, tiene piedras, no vaya a hervir mucho, nada más cinco hojitas de marrubio, dos hierbitas de... hierva el té, lo baja y lo muele y se toma en ayunas nada más, va a ver que es bueno. ¿Y cuánto gastó? Nada, la tienen en las casas ustedes*.

Hay artesanía de las tiendas, artículos de plata y piel, dulces tradicionales y juguetes de madera, ropa casual y productos chinos. Hay juegos mecánicos, de destreza y de azar.

Son muchos los vendedores de puesto, pero más los hay de a pie: *de a cinco, llévase dos prendedores de a cinco pesos. Las hamacas baratos. Hay espejos, señorita. Barata, harata, barata la pinza de huele mire. De a 10 para las fotos del recuerdo, Palanquetas de a 10 la bolsita. Acá los cuentos ilustrados, le valen de a 10. Libro de los sueños vale 10 pesos. Hamacas grandes, hamacas medianas. De a peso de a peso, vale de a peso, paletas a peso*.

#### *Relato segundo: tianguis y día del santo*

*Normalmente las fiestas grandes que se hacen y se celebran acá en Cholula son en honor a la santísima virgen... aquí hay muchas celebraciones, pero ya le digo, la más concurrida es la del 8 de septiembre que es la natividad de la virgen de allá del cerrito. El 8 de septiembre se celebra a Remedios, y en Cholula es ocasión muy especial, es el día último de la fiesta religiosa y su importancia tiene un doble carácter religioso y comercial.*

Dicen que Cholula hace muchos años era un centro ceremonial muy importante donde acudía gente de muchos lados: inclusive de Centroamérica venían caminando a adorar a sus dioses el día 8 de septiembre, era el día que le dedicaban a todos los dioses. Y la gente traía mercancía

de donde venía y la cambiaban por mercancía aquí: el famoso trueque, yo te doy y tú me das. Y cuando llegaron los españoles que quisieron dominar a los pobladores de aquí vieron que era muy grande el culto; entonces les impusieron la religión católica trayendo la imagen de la Virgen de los Remedios para demostrarles que era más poderosa que su Dios e hicieron la iglesia encima del templo principal; con eso nos dieron a entender que la Virgen era más poderosa que Quetzalcóatl... Por eso actualmente la feria se organiza el 8, el día último que es la mera mera feria.

Este día transcurre en una continua peregrinación de gente hacia el santuario y otra tanta que va al tianguis. La explanada de la Plaza de la Concordia, que hasta ayer se había mantenido prácticamente despoblada, ahora es ocupada por decenas de personas, que a propósito de su visita al santuario venden, compran o intercambian sus productos, principalmente de recaudo. *Esto exclusivamente es el mero día 8 que vienen hacer su tianguis de vender fruta.* Costumbre que por cierto es la más lejana y arraigada de todo este festejo.

Desde muy temprano la gente comienza a subir al santuario. Van familias, amigos de vecindad, pequeñas peregrinaciones de algún pueblo, incluso personas solitarias que vienen de más lejos. *Cada año vengo, ya como... desde que era yo señorita, tenía yo 19 años... venía yo sola a ver a la feria y a la Virgen, primero que nada a la Virgen, soy muy abogada de la Virgen, tengo ochenta y cuatro años, me llamo Magdalena Pérez, tiene su pobre casa en Quebrantadero, Morelos.*

El 8 de septiembre es un día de evocaciones. Durante el trayecto hacia el santuario, una prolongada pendiente de caminos y escaleras, los caminantes hacen el repaso de otros años:

Antes de gente era igual pero ya escarbaron de este lado de la pirámide... la Feria era igual, igualito. Antes mí esposito no me dejaba venir y me venía yo a escondidas... el

tren me dejaba aquí por la estación de Puebla; ora ya no, ora ya está más lejos, pero me venía yo en el tren.

Ah sí, muy bonito el tren, que en ese tiempo era de vapor. Bastante gente que llegaba hasta arriba de los furgones; de veras que en la Feria llegaba bastante gente antes y se veía bonito el tren, porque venía sacando harto humo, se distinguía a lo lejos por el humote que echaba. Llegaba mucha gente y muchos en sus casas les daban permiso que se quedara la gente, se quedaban en los patios: la cosa era que se quedaran seguros donde fuera. Ya después, cuando iba la dueña de la casa le dejaban que su pan o cualquier cosita que vendía; fruta, todo eso. Mi mamá les daba permiso que se quedara mucha gente en el patio, que era grande; se quedaban en un jacal que estaba en la entrada de teja, y ahí les gustaba quedarse: "¡ya llegaron los fuereños!"

A la feria llega gente de Chiautla, Aménalco, Morelos, San Baltazar Tetela, San Miguel Canoa, Xochiltepec. Para algunos es primera vez, para otros ya es costumbre de cada año; los primeros se sorprenden, los otros reconocen, desconocen y valoran el lugar: *casi todos los años estamos aquí, como quien dice, venimos en veces... Nos traían nuestras mamás... ahorita ya está bien arreglado, lo arreglaron más: no había el pavimento, nomás había caminito, como vereditas.*

El ascenso se hace entre campanas, cohetes y uno que otro músico detenido en el paso. Hay gente sentada sobre el pedrusco barandal que bordea el camino; otros más en los prados laterales, bajo los árboles y sobre las piedras, los que aún no suben descansan para continuar el resto del trayecto, los que ya lo hicieron reposan y hacen día de campo.

De la torre del santuario hay llamada a misa: una celebración está por comenzar; antes y tras ésta se suceden muchas otras que ofrecen los pueblos y comunidades de la región. *Buenos días, hermanas y hermanos, vamos a celebrar nuestra san-*

*la misa en acción de gracias a la Virgen de los Remedios de la milicia de María; devocionarios de San Andrés Calpan.*

Una larga fila de gente cruza el atrio y se conduce al interior de la iglesia; ante el altar los devotos saludan a la virgen y le piden sus favores: *si usted la viera nomás cómo está, está chiquitita, bien pequeñita, pero enorme, grandísima en amor a sus hijos, porque para ella no hay pobres, feos, rateros, borrachos: todos somos sus hijos.*

El atrio está dividido en dos escenarios: bajo una carpá, los que van a escuchar misa, y al rayo del sol, los que prestan atención a los danzantes: *en este día nos reunimos concheros y nos reunimos aztecas mexicas.*

Los danzantes se forman con sus instrumentos en círculos concéntricos alrededor de un altar a la virgen, con flores, veladoras y salumadores con copal. La ofrenda comienza con una musical oración que se repite en varias ocasiones:

de tierras lejanas venimos  
somos tus fieles soldados  
a celebrar tu función  
madre mía de los Remedios.

Pasado un tiempo las voces callan y una se impone: *la ver compaditos, a sus lugares!* El huéhueh y el teponaztle arrean su golpe, los cascabeles y las sonajas les acompañan, se intercala la mandolina y está siempre latente la voz de los danzantes con atuendos de semilla hueca que también son instrumento. *¡Círculo!*, así se comienza una circular procesión que durará varias horas.

Esta danza comparte la palabra con el santo oficio, las lecturas y el sonido de los caracoles se intercalan en el sermón: hay gritos de guerra que parecen atender el responsorio. Los padres oficiantes, capitanes de danza, fieles y bailarines, todos en una sonora plegaria, *¡Viva la Virgen de los Remedios, un aplauso cariñoso a nuestra madre bendita!*

Cumplida la obligación, la gente se retira por la cuesta del cerrito. La partida, al igual que la llegada, se realiza en un bullicioso camino de saludos, pláticas y despedidas. *Ya vamos bajando, ya fuimos a visitar a la Virgencita, ora nos vamos al centro y pasamos a comprar unas cositas, y ya nos vamos para el pueblo de Xochitepec, a un lado de Izúcar de Matamoros.*

La plaza recibe a los agotados caminantes, muchos se van quedando en los puestos de comida; sin embargo, sólo por el día de hoy, la mayoría de la gente que ha venido a Cholula come en los jardines del zócalo. Los peregrinos han traído su comida, algunos la consiguen y la guisan aquí mismo, hay quienes recurren al trueque para completar su ración. Los prados de la plaza se pueblan de gente que ahí come, juega y descansa. *Voy a almorzar por ahí, por donde venden el pulquito, aquí ya llevo mis nopales.*

Los comerciantes del tianguis, desde temprano, ofrecen en venta o intercambio los productos de la región: gran cantidad de frutas y verduras, variedad de chiles, textiles de la zona, cestos, guajes, artículos de barro, chocolate con agua, juguetes de madera, tlacoyos y tortillas. En cuanto al trueque, a veces hay acuerdos, en otras la falta de ellos motivan desencuentros: se busca cambiar manzanas por abanicos de tule; una cubeta de duraznos por un montón de higos, jicamas y nueces por canastos; vainas y camotes por playeras.

A media tarde es costumbre de la gente de San Matías llevar un panzón, se trata de un muñeco grandísimo como del techo para abajo: *un muñeco, pero va bien panzón, pero le meten harta fruta por dentro... es una persona grandotota, altotota llena de harta fruta.* Y ya cuando lo llevan al cerrito, lo llevan con música; *llegan allá, lo paran y ya truena el muñeco, que es de cueles, y luego ya se le abre una cosa por detrás y ya le sale toda la fruta y todos agarrarla.*

Aproximadamente hacia las 5 de la tarde la gente del tianguis emprende su retirada, la mayoría aborda los autobuses —los cholulas— con destino al centro de Puebla o a la terminal



de autobuses. Los camiones van abarrotados de gente con cajas, cestos, guacales, costales y bolsas del mandado, algunas vacías y otras llenas. En esta ocasión la lluvia ha obligado a partir y cerrar algunos puestos más temprano; sin embargo, esto no impide a los devotos que aún no van al santuario cumplir con su obligación.

Pasado el 8 de septiembre los puestos se irán retirando poco a poco, al igual que la gente, aunque ambos permanecerán por ocho días más. En la ciudad hay restos de fiesta, los puestos desmontados se van notando por su ausencia, pues los lugares vacíos comienzan hacer mella en el paisaje.

La fiesta vuelve a un espacio más reducido, que es el de la vida de los barrios, puesto que a la Virgen de los Remedios le faltan varios compromisos que cumplir. El 13 de septiembre otro barrio pedirá a la virgen en custodia y el 20 del mismo mes le será entregada.

#### EL ÁMBITO SOCIAL DEL SÓNORO

La correspondencia entre el universo sonoro y el social bien puede partir del hecho de que ambos comparten un mismo escenario que es el festivo; éste está constituido por el convento de San Gabriel, la plaza mayor de la ciudad y el santuario sobre la pirámide.

Estos tres sitios importan por lo que representan. Se trata de referencias cuyos atributos sobresalen del paisaje de la ciudad: la plaza por ser el centro, San Gabriel por su corpulencia y la pirámide-santuario por su altura y voluptuosidad. Estos sitios son también referencias simbólicas —sin que por el momento importe si son causa o efecto de sus atributos—, en tanto que entrañan la historia de la ciudad y evocan la fe de su gente.

Los tres sitios en su conjunto configuran una especie de centro imaginario que delimita —mas no limita— la celebración de septiembre. Este escenario queda inaugurado durante la

procesión en vísperas del 10 de septiembre —en el transcurso de la fiesta se expande, se contrae o desaparece en algunas secciones. Dice Michel de Certeau que caminar es una acción discursiva pues “los pasos tejen lugares”; así lo demuestran los viandantes, pues su caminata en esta primera noche de fiesta es la que traza y delimita el escenario.

Esta potencia imaginativa, depositada en un lugar, hace que nuestro escenario —la fiesta— tenga, además, el atributo del lugar antropológico en donde, a decir de Simmel (1977: 644), “lo que importa no es el espacio, sino el eslabonamiento y la conexión de las partes...”; es decir, lo que sobre este lugar se despliega. Así como la gente se concentra, ubica y desplaza, también ocurre con los sonidos: se apropian de los lugares y se desbordan, se vuelven referencias espaciales, pautas de tiempo, marcadores de un ritmo social.

El recorrido andado en la procesión es una ruta sonora. Esta marcha tiene su ritmo que son dos momentos, el primero va de la salida del convento hasta la mitad del camino, en donde la marcha se realiza con mucha solemnidad, entre oraciones y responsoriales, en las que participan caminantes y espectadores, con ánimo aletargado y lenta evolución. Tras la vuelta en Calzada de Guadalupe y hasta el cerrito sucede el segundo tiempo: la música apaga las oraciones, el ánimo de la gente es más vivaz, el escenario está invadido de cohetes, porras y expresiones de júbilo. ¿Qué sucede en medio? Un largo y brillante sonar de campanas despierta al caminante de su calma, que es la serenidad que evoca y con que se veneran los asuntos de Dios; pero también sus asuntos son motivo de alegría, y es éste el tenor del resto de la noche.

El episodio de la procesión que anuncian las campanas del Calvario da muy buena cuenta de lo que la fiesta —la de los Remedios en particular— significa en la constitución de la vida social de la ciudad. Las porras que se mientan celebran la pertenencia de la comunidad a su barrio, a su ciudad y a su iglesia, según esté dedicada a un santo patrono, a San Pedro o a la

Virgen, e incluso a la misma Cholula. La presencia del barrio es particularmente notoria: una y otra vez se repiten los nombres de los santos, cada barrio hace lo posible por hacerse notar, haciendo un alboroto de gritos, risas y rechiflas.

De los que andan la procesión, algunos son fervientes seguidores de la Virgen; otros tantos, los más, no consagran sus pasos más que al motivo de ir en compañía. Los unos y los otros van juntos, en medio del bullicio, igual que los santos: una comunidad que canta tanto como reza y un santo que les acoge a todos sin distinción.

Durante esta fiesta tienen lugar dos ascensos a la pirámide, con gran afluencia y prolongadas estancias en el atrio de Nuestra Señora de los Remedios: los días 10. y 8 de septiembre, uno en honor a María Santísima y el otro a la Virgen de los Remedios. "El cerrito", esa gran masa que es mitad iglesia y mitad pirámide, es el escenario de ambas fiestas, y el lugar de destino de las caminatas y procesiones que preceden a ambas solemnidades.

En ambas ocasiones "el cerrito" es el lugar más concurrido, el más adornado, el más animado de la ciudad. Una vez más las presencias sonoras en este escenario son reveladoras de una dinámica social. Cada fiesta tiene una importancia particular; dice Guillermo Bonfil que la del día primero es una celebración de carácter local, que atañe sobre todo a los barrios; sin embargo, la segunda fecha:

...es más que una celebración estrictamente cholulteca. Se trata, en realidad, de una fiesta regional [...] En esta ocasión, más que ninguna otra, pone en relieve el papel de ciudad-santuario que desempeña Cholula en la región del valle de Puebla -y cuya fama y atracción abarca un área más amplia (Bonfil, 1973: 148).

La distinción hecha por Bonfil tiene como evidencia sonora al conjunto de voces que en cada fiesta se congregan. Como ya

se ha hecho notar, durante el 10. de septiembre y sus vísperas las expresiones festivas evocan al barrio, a todos en su conjunto y a cada uno en particular. Durante el 8 de septiembre las voces evidencian procedencias diversas que van más allá de las proximidades de Cholula, a otras poblaciones y otros estados. Abajo, en la plaza, reina el mismo bullicio. La lejanía también se nota porque mucha gente habla en pasado: estas personas reconocen en el lugar cambios que, por cotidianos, resultan poco notorios para los lugareños.

El primero del mes en su totalidad y durante toda la noche, en el atrio se celebran misas y se entonan *Las mañanitas* en tantas ocasiones como grupos, gremios, asociaciones y barrios llegan a la cima. El 8 de septiembre ocupan el atrio dos sonoridades simultáneas y distintas: por un lado, las misas ofrecidas por los peregrinos; por el otro, la música de las danzas aztecas. Ambas presencias rituales aluden a los orígenes determinantes en la construcción de la identidad cholulteca. Este fenómeno, llamado sincretismo, se hace patente en esta celebración: la oración, el canto sacro y la plegaria, frente a la fuerza de los cantos y las danzas guerreras.

Este momento festivo revela otro ámbito de discusión. La fiesta es, por definición, un asunto público: por ser una cuestión de interés común, porque se exhibe la fe privada, y porque para hacerse evidente se posesiona de los espacios y los tiempos públicos.

La fiesta religiosa parece tener su escenario bien definido, que puede ser la casa de las autoridades barriales, la iglesia y sus inmediaciones -aunque hay lugares de transición, creados por ciertas movilidades, como las procesiones. Los límites espaciales observados sirven, en ocasiones, para distinguir los asuntos de Dios de los que no lo son.

Bueno, antes todavía a veces se hacían los bailes afuera; si era una festividad de acá a veces cerraban una calle y ahí se hacía fiesta y se hacía baile, pero ahora ya no, porque se

prohibió, porque ya se acercaron mucho; lo pueden hacer en cualquier casa o donde sea, pero un poquito aislado del templo, para no confundirnos, como dicen "lo de Dios a Dios, y lo del César al César", así. Ve que hay salones y eso, pues hacen sus fiestas en los salones, pero ahí no (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

En el mundo de los sonidos, sin embargo, los límites espaciales no obedecen a estas convenciones, sino a las difusas fronteras que le marcan sus atributos físicos: el sonido es volátil, anda más allá de quien lo ha producido. Sucede entonces que la fiesta —a través de sus sonidos— vaga por la ciudad, la recorre; en algunos lugares alcanza mucha intensidad y en otros apenas se percibe como rumor.

La intensidad sonora de la fiesta corresponde a la importancia de la celebración; la de septiembre, en consecuencia, es una ocasión que da lugar a muchas y variadas sonoridades. La fiesta de los Remedios, con los ritmos que adquiere a lo largo de ocho días, se expande y disemina por gran parte de la ciudad, más allá de sus ya de por sí amplios límites, irrumpiendo horarios e invadiendo lugares. La fiesta, desde esta perspectiva, más que goce, representa una invasión al ámbito privado.

Hay personas que les molesta "Oye, porque estás llamando tan seguido", luego cuando vienen las fiestas, los cohetes, juegos pirotécnicos y todo eso, digo... ¿yo que voy hacer?, es la alegría, que es más que nada que sabemos que estamos en el barrio; entonces, no podemos quitarlo... es la alegría de estar acá nosotros, en el barrio; y hay gente que no le gusta; no le gusta, pero no se acerca sino cuando pasamos afuera a verlos, y por eso ciertas personas ya no las vemos; ya también son personas de otra religión y casi nos corren... (J. Cuautle, entrevista, 2004).

Lo que para unos es indicio de armonía, para otros es principio de discordia —o por lo menos causa de molestia— "incluso a mí si me molesta cuando hay feria, porque hay mucho ruido y no dejan dormir" (M. Obregón, entrevista, 2003).

—Pues no tienen por qué molestarse; porque, vamos a suponer, si fuera en la casa de usted si se molestarían, pero está fuera de... Si es una tradición de Cholula que a nadie se le puede quitar (J.L. Barrios, entrevista, 2003).

—El pueblo ya está acostumbrado a que haya ese tipo de fiestas: variedades, que son variedades de fiestas (E. Acosta, entrevista, 2003).

Lo que el ruido es o no resulta una cuestión de apreciación, de tal suerte que cada parecer puede estar inducido por un malestar físico, por diferencias ideológicas o simplemente por falta de ánimo.

...si ellos están celebrando, pues es cosa de ellos, ¿no?, yo aquí tengo otra celebración; porque es muy distinto, cada quien tiene su propiedad y en su propiedad puede hacer lo que uno quiera. Si en su casa de usted tiene un baile, ahí con el vecino, quince años o casamiento, pues no le puede decir uno cállate, porque está dentro de su propiedad; así pasa acá; nadie se molesta porque sabe que es su fiesta de ellos, cuando ellos tienen su fiesta tampoco nadie los molesta, todos en paz. Que me desvelé, pues bueno, ya mañana duermo... (J.L. Barrios, entrevista, 2003).

Para quienes no son parte del festejo, las celebraciones invaden la intimidad de la casa y la potestad de su sueño. Esta fiesta se apodera de los espacios públicos y de los privados también, no mira horarios, ni días laborales, ni horas de descanso. Algunos se habitúan "ya nos acostumbramos a oír el ruido del baile y todo eso, y al otro día ya no se oye nada, como

si no hubiera habido nada de eso" (R. Flores, entrevista, 2003). Hay quienes ven en este hecho uno de los principales inconvenientes de vivir en la ciudad "yo ya me voy a cambiar a Puebla, porque las fiestas y las campanas y todo eso no me dejan dormir ni estudiar" (I. González, entrevista, 2003).

Independientemente de la diversidad de opiniones, lo que en estos testimonios se evidencia, es el hecho de que para los habitantes de la ciudad la sonoridad festiva es un asunto familiar: "Si hay un chorro de fiestas, le digo; todos los días hay, por lo regular, no hay día que usted no oiga unas campanas, en serio..." (E. Téllez, entrevista, 2004).

A lo mejor nos pueden criticar a los cholultecas de que quemamos muchos cohetes y contaminamos, pero esto es parte del ambiente festivo, los repiques realmente no nos molestan... cuando no los oímos los extrañamos, porque de una manera sabemos que es festivo; entonces, cuando no los escuchamos, los extrañamos (J. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

La costumbre —que no por eso aceptación— a la sonoridad festiva por parte de quienes viven en la ciudad es, por asociación, una habituación a la presencia de la fiesta. Ya sea que se participe directamente en las celebraciones, que se esté en contra de ellas, o que a fuerza de costumbre se hayan tenido que resignar, a todos incumbe la fiesta por ser un asunto cotidiano.

Una de las características de lo festivo es su ruptura con lo cotidiano; sin embargo, ¿cómo explicar lo que ocurre en Cholula en donde lo festivo altera poco la vida corriente, en donde, por el contrario, es la fiesta un asunto de todos los días?

La expresión "cotidianeidad festiva" tiene la forma del oxímoron, y el sentido a que da lugar se debate entre la relajación de lo sagrado y la sacralización de la vida cotidiana, entre el estrépito diario y la calma festiva. Lo festivo aquí se mueve entre las cosas de Dios y las del Hombre, entre la fe personal

y el ánimo colectivo, entre la devoción pública y la privada, entre el conflicto y la conciliación.

Lo festivo en Cholula es una condición que organiza una parte importante de las relaciones sociales; es escenario de múltiples formas de socialización, un espacio de intercambio, también es marcador de un ritmo social más o menos general, forjador del paisaje de la ciudad. La expresión de Guillermo Bontil (1973) acerca de que en Cholula "la fiesta está por todas partes" es muy sugerente, y debe tomarse por cierta en su sentido alegórico y textual.



MAPA 4

FIESTA DE LA VIRGEN DE LOS REMEDIOS (PROCESIÓN)



Diana E. Domínguez Ruiz

CAPÍTULO 4

La noche

INTRODUCCIÓN

La noche de Cholula está llena de sonidos y silencios, no todos ocurren a la vez ni se escuchan siempre, unos son perceptibles según el lugar donde se esté, y otros no discriminan el espacio y se esparcen hasta donde su voz alcanza. La música es parte importante de este repertorio: cumbias que traídas y llevadas por el viento resuenan en la ciudad, gran explanada que no pone obstáculo al sonido y le permite vagar por sus calles en una especie de laberinto. El golpe del tecno resuena tanto como la cadencia de la cumbia, sólo que no es tan volátil, el rumor parece venir de un solo lugar y ser una confusa voz. En los días de fiesta la noche rompe en cantos, tañir de campanas y fuegos artificiales, algarabía que olvida la consigna del descanso nocturno. La noche en Cholula no es toda celebración, es común que la ciudad guarde reposo y haya lugares en donde el festejo se experimente como un rumor. Aun en esta calma existe la vida nocturna, hecha de episodios privados, de historias y referencias que crean y avivan el imaginario nocturno.

De la contemplación surgen las preguntas: ¿de dónde vienen los sonidos?, ¿quién o qué los produce?, ¿tienen alguna intención o simplemente se escapan?, ¿qué hay detrás del silencio, debajo de las historias? Prestar oído a la noche, además de la experiencia estética que supone, tiene la intención de tratar de comprender lo que estos sonidos dicen de la ciudad: una ciudad dinámica que tiene la noche como escenario de diligencias sacras y profanas, una ciudad de la que se ha apropiado un espíritu joven y bullicioso, una ciudad inquieta que

también sabe guardar silencio y descubrir sus murmullos, una ciudad que por vieja cuenta historias, que por presente las evoca y por renovada las recrea.

### *El misterio nocturno*

La noche alude al tiempo que transcurre sin la luz del día, este orden natural ha hecho de ella un escenario con características propias y esencialmente distintas a las del día. En la historia del ser humano la noche aparece como un elemento arquetípico, con las particularidades que cada época, cada sociedad y cada costumbre ha impreso en la concepción de la misma. La noche es lo que Bachelard (2002) llama una "imagen poética": tan fuerte como dinámica, que es "siempre a un tiempo recuerdo y leyenda", pero que cada vez que surge aparece como si fuera la primera vez, y sobre ella se vierten múltiples sentidos, nunca tan distintos unos de otros.

Lo que parece contradicción es uno de los atributos del símbolo. Por un lado éste guarda una larga memoria producto de "una naturaleza profundamente arcaica", dice Lotman (1993: 49); por el otro, tiene la capacidad de emerger en todo momento, siempre renovado. Producto de su remoto origen, el símbolo se considera como un texto terminado pues, según Lotman, conserva su independencia de sentido; pero al mismo tiempo funciona como receptáculo de los diversos significados que sobre él se han vertido a través de su historia. Este proceso de creación simbólica es descrito por Gilbert Durand a través de lo que llama el trayecto antropológico: "Para que un simbolismo pueda emerger [...] debe participar indisolublemente —en una especie de vaivén continuo— en las raíces innatas en la representación del *sapiens* y, en el otro extremo, en las intimaciones variadas del medio cósmico y social" (2000: 109). Así, la simbolización de la noche viene dada al ser humano como arquetipo, a la vez que se recrea en cada contexto social. En el repertorio mitológico de las culturas, la noche

aparece representada en numerosas ocasiones, y en cada una de ellas se revelan sus atributos.

Es común que se le asocie con el origen de los tiempos. Así ocurre en el mito hindú de la creación. Brahama es responsable de cada kalpa —4,320 millones de años desde la creación del mundo—, cada kalpa es un día y una noche de Brahama; durante el día, Brahama crea el universo, pero durante la noche éste vuelve al caos.

En la mitología griega Érebo, dios primordial, es personificación de la oscuridad. Se decía que sus densas tinieblas rodeaban los bordes del mundo y llenaban los lugares subterráneos. Era descendiente de Caos, hermano y marido de Nix, padre de Éter por sí solo y, con Nix, de Hemera. Nix arrastraba las oscuras nieblas de Érebo por los cielos llevando la noche al mundo, mientras Hemera las esparcía trayendo el día. Se creía que la Noche era hija de Fanes, de quien obtuvo poderes proféticos y éste, a su vez, descendiente de Cronos, el Padre Tiempo.

La imagen de la noche como un espacio premonitorio es representada en el festejo católico de la Noche de San Juan. La del 24 de junio es la noche más corta del año y coincide con el solsticio de verano, se cree que durante este momento se abre la puerta que nos introduce al conocimiento del futuro y a las dimensiones mágicas de la realidad. Es la noche en que el Diablo anda suelto.

Las más generalizadas son las creencias que relacionan el mal con la oscuridad. En Argentina existe una leyenda tehuelche que dice que la noche es la madre de los malos espíritus. Tons, la oscuridad, cuando el sol y la luna se unían, acudía presurosa a envolver a la tierra, experimentando deseos amorosos mientras contemplaba a los amantes. Cuando éstos se separaban, la oscuridad se alejaba de la Tierra, de manera que el amante de la noche sólo podía ser el tiempo. Así, fueron apareciendo Axshen, Maip y Kelenken, los tres hijos directos de la oscuridad, que respectivamente representan el dolor físico, las inquietudes espirituales y sensuales, y la desgracia.

El nocturno también es escenario del furor humano. Una representación de Mictlantécuitli, Señor del Mictlán, Reino de los muertos, es con un hígado emergiendo de su tórax, órgano relacionado con las pasiones humanas y el inframundo. Tepeyolotli, Octavo Señor de la Noche y una de las advocaciones de Tezcatlipoca, Dios de la Noche, es también deidad principal del pecado.

Pese a su polisemia la noche posee un sentido único producto de sus atributos; la noche no es más una unidad, sino un conjunto de asociaciones que definen lo nocturno. Estas cualidades no sólo forman imágenes, también producen sensaciones, he aquí la fuerza natural del símbolo; a esto se refiere Todorov cuando dice que "el símbolo produce un efecto y sólo a través de él una significación" (1993: 284).

La noche es un símbolo cromático, su significado le viene dado por el negro o la ausencia de luz. Este color está en armonía con su efecto, también arquetípico, pues suele despertar sensaciones como el miedo, la melancolía, la confusión, el recogimiento, lo furtivo y lo prohibido. La construcción del imaginario nocturno ha sido abordada por Durand en *Estructuras antropológicas del imaginario*. Para Durand existen dos grandes estructuras figurativas que rigen la función simbólica en el ser humano: el régimen diurno y el régimen nocturno. El primero está dominado por la razón. Aquí la luz, el orden, el arriba, el ascenso son valoraciones positivas, el sol disipa la oscuridad y combate las tinieblas de la razón, el hombre se yergue victorioso ante el peligro que representan las fuerzas nocturnas. En el régimen diurno se configuran los valores negativos de la noche, aquellos que privan de la visión, el abajo, el abismo, la caída física y moral, el temor a la muerte. En el régimen nocturno los valores de la noche se invierten: la caída es un placer descendido, el abismo es refugio y la muerte reposo eterno; la noche invita a la meditación, al ensueño, a los procesos de interiorización.

La noche es un gran universo simbólico que contiene valores de diversa índole, su multiplicidad de sentidos posibilita la

configuración de diversos escenarios nocturnos. Analicemos a continuación las dos caras de la noche cholulteca. En la primera ésta aparece como un espacio sombrío, íntimo y de reposo; el silencio es la sonoridad imperante de este escenario, no porque carezca de sonido, sino porque el mutismo alienta la introspección y con ello la posibilidad de escuchar más allá de uno mismo y de construir mundos internos, caprichosos e imaginarios. La segunda cara de la noche cholulteca es luminosa y está dominada por la música, la expresión armónica del sonido, que hace del nocturno un ambiente más vivaz y atrevido.

A través de la atenta escucha del lenguaje sonoro nocturno, tratemos de conocer, ¿cómo es y cómo se vive la noche en Cholula?, ¿cómo se ha construido a través del tiempo?, ¿qué valores reposan en ella y cuáles se están construyendo?

#### PRIMERA PARTE

##### LA NOCHE DE LOS MUERTOS

*Antes todas estas calles eran de herracería,  
aquí había unas sepulturas,  
y pues emparejaron  
y los difuntos quedaron enterrados por ahí,  
abajo de la banquetta.*

CECILIO ÁVILA

Entre las viejas paredes, en los escenarios inhóspitos, en las oquedades que el tiempo ha ayudado a sepultar, Cholula guarda muchos misterios, arcanos que no son de este mundo y cuya presencia atestiguan quienes habitan el lugar. Se trata de las historias de fantasmas, cuentos sobre aparecidos que, amén de traer desde "el más allá" mensajes que generalmente sólo conciernen al escucha, son testigos ocultos de la transformación de la ciudad.

La presencia de los fantasmas y su paulatina desaparición está estrechamente ligada con complejas concepciones sobre el pasado y la modernidad. La mentalidad imaginativa necesaria para creer en la posibilidad de tener contacto con los muertos, no es del todo compatible con la practicidad y la razón que

priva en el modo de vida urbano; en donde el individuo, a decir de George Simmel, "en vez de actuar con el corazón, lo hace con el entendimiento. En esto, su conciencia y el intelecto, asumen la prerrogativa por encima de los sentimientos psíquicos" (1988). Quienes cuentan las historias de fantasmagorías, las ubican en un pasado no muy remoto o un escenario rural donde no hay calles, ni electricidad y se carece de servicios.

Una idea semejante a la de Simmel, respecto a que distintos escenarios culturales conforman maneras diversas de relacionarse con el mundo, es la que propone Lévi-Strauss (1987). Para él la mente opera de acuerdo con la naturaleza de cada contexto cultural; así, las "culturas ágrafas" –mal llamadas primitivas y que corresponden a aquellas cuya historia no está documentada–, han dispuesto del pensamiento mítico; es decir, una "ciencia de lo concreto" para comprender y explicar el mundo a partir de la imaginación, la intuición sensible y la percepción. Es ésta la lógica que opera en las fantasmagorías, quimeras a través de las cuales se entreven situaciones que se corresponden con la realidad del vidente-oyente, con miedos, dolores o preocupaciones que asolan su vida cotidiana.

Según lo propuesto por ambos autores, las distintas racionalidades son consecuencia de la relación entre el ser humano y su entorno. Así, la Cholula de hoy está lejos de aquella en donde se ubican las narraciones de fantasmas; lejanía que alude tanto a una transformación física como mental. Las fantasmagorías se han quedado en el pasado, y ahí en donde el proceso de urbanización ha tardado en llegar.

*Los fantasmas: vidados testigos  
de la transformación de una ciudad*

Una noche iluminada es muy distinta a una noche en penumbras o sin luz. En la historia de las ciudades la llegada de la luz artificial es un hito, en Cholula este momento no es muy lejano. Hoy día hay quienes refieren de viva voz aquella época.

Cómo no me voy acordar, si aquí yo nací y todo eso. No había electricidad y andaban con velas, ya cuando vino la electricidad el que tenía la luz es el que tenía dinero, que ya pagaba uno y ya tenía su luz, radio, luego ya vino la televisión [...] Y ya empezaron a poner los postes y a poner la luz, y empezaba uno a ver la luz hasta por allá y todo eso, de eso estoy diciéndole más o menos de 1955, por ahí más o menos. No había nada, estaba todo oscuro, ya ponían una luz en la calle para que se viera y todo eso, la verdad se veía oscuro (E. Téllez, entrevista, 2004).

La energía eléctrica es por antonomasia un símbolo de la "modernidad". En el imaginario colectivo opera la idea de que la luz disipa los fantasmas de la noche y ayuda a superar los atrasos que supone la carencia de electricidad, relacionados con la simplificación del trabajo, comodidades para el hogar y mejoras urbanas.

Por ejemplo antes en todo esto no había luz y si se me hacía de tarde o de noche, pues ahí venía yo, y pues antes por acá cada dos calles había una casa, no había más; entonces en tiempo de lluvias, de milpas, pues los caminos, no como ahora que ya está todo pavimentado, se cerraron de milpa y a veces tenía uno que estar pasando así para llegar al centro o ya sea para allá o para acá, a donde sea tenía uno que caminar así, y si aparecía por ahí un malvado que salía por ahí de las milpas, que se fue hacer sus necesidades, pues sí me daba miedo (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

En el escenario que configura la carencia de luz, la noche aparece como escenario de temores reales e imaginarios. Éstos se adjudican a las penumbras, a la existencia de parajes recónditos, a las pocas casas, a la poca gente que a altas horas tran-



sita las calles. Este paisaje parece propicio para los muertos y aparecidos, personajes recurrentes en los episodios nocturnos del pasado, aunque el presente no se haya librado de ellos por completo.

Y mi papá cuando era más chico nos platica que aquí no había nada de casas, no había luz, no había nada allá por la carretera... y como mi abuelita también tuvo mucho hombre y cuatro mujeres, mandaba a los más grandes a buscar a mi abuelo, y mi papá es el mayor de todos los hombres. Dice que se venía de chiquito, se venía de la carretera, el chiste que era dice que puro terreno sembrado, todo esto era puro terreno, todo sólido, sólido. Dice él que luego lo seguían, mero ahí de la carretera antes había un tanque, un tanque con agua y dice que de ese tanque escuchaba que venían arrastrando sus cadenas y como mi papá era niño pues se espantaba y se echaba a correr (M. Huélitl, entrevista, 2004).

Las historias de fantasmas que se cuentan en Cholula tienen lugar en un paisaje agreste y solitario. Aquí me permito establecer una relación entre esta imagen de la ciudad y la figura del "sótano", que Bachelard utiliza para analizar el lugar de la casa —en tanto espacio íntimo— en donde se procesan los miedos.

La noche sin luz es el sótano de la ciudad, el lugar oscuro de la vida cotidiana que nos pone en contacto con las fuerzas profundas del mundo, dice el autor: "aquí se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos" (2002: 50). Para quien habita el sótano —o la noche—, la oscuridad es un muro y "los muros son paredes enterradas, paredes con un solo lado, muros que tienen toda la tierra tras de ellos. Y el drama crece, y el miedo se exagera" (2002: 51). A los temores nocturnos sólo los consuela la luz del día, mientras tanto todo el mundo está hecho de oscuridad. En las penumbras se aviva la imaginación y se

aguzar el oído, sentido a través del cual se establece contacto con los seres que vagan en el lóbrego lugar.

La sonoridad potencia la imaginación, no es casual que las historias de fantasmas estén llenas de detalles sonoros. Durante la noche, a falta de visión, es el oído el sentido a través del cual se revela el mundo. Los seres nocturnos tienen voces de los parientes que han fallecido, muertos que traen mensajes o sólo quieren molestar, aullidos de animales que probablemente no lo son, la risa del diablo o la plegaria de algún santo.

Mi esposo tiene un mes de muerto y me dice mi nuera —En la cama donde dormía mi suegro se oye como que tiran algo, ¿usted no oye nada?—. —No— le digo... —la verdad yo no oigo nada—, lo que sí oí el otro día que se vino a quedar la niña conmigo y bajamos el colchoncito y nos dormimos ahí las dos, oí que me decían "doña Floorr", y ya el difunto cuando se sentía mal, porque yo no dormía porque estaba yo al pendiente de él y me decía "doña Floorr" y ese día sí oí que por su cabeza de ella me decían, y entonces yo no sentí miedo, dije es la niña que está soñando, pero qué raro que me dice doña Floorr; y entonces veo que está bien dormida, pero hasta ahí nomás (E. Zacarías, entrevista, 2004).

Los muertos hablan en volumen bajo y al oído, su plática es íntima, se comunican sólo con una persona, nunca a la colectividad; lo cual no impide que su mensaje sea de interés o pueda tener sentido para más de uno, como si a través del oído de una sola persona pudieran escuchar muchos más. Así ocurre en el anterior testimonio, en donde el difunto sólo se manifiesta a su esposa, y a nadie más.

El sonido posee un alto potencial evocativo que no precisa de la vista para construir la realidad, aunque se trate de una versión trastocada de la misma. A este fenómeno, el músico canadiense Murray Schafer (1990) le denomina "esquizofonía", es decir, aquellas escenas sonoras en donde "la represen-

tación sensorial escapa a la construcción realista de una percepción contextualizada". El sonido que se percibe en ausencia de su fuente tiene la capacidad de suscitar poderosas imágenes en el escucha, para quien la imaginación constituye una evidencia.

Las imágenes auditivas son un sistema que permite reconstruir la realidad a través de los sonidos. Lo que esto indica es que hay ciertas sonoridades a partir de las cuales la gente significa los estímulos recibidos, y que pueden o no corresponder a los reales. La siguiente narración es un excelente ejemplo de la manera en que opera la imaginación sonora.

...mi esposo y yo de que tuvimos problemas ya nos íbamos a dejar, y él por su lado y yo por el mío; entonces le digo no será que tanta fue mi desesperación que digo "mero mero que me muera yo y que me lleve el diablo", para qué, que le digo a mi suegra, me arrepentí toda mi vida. Tú crees que después ya estaba yo durmiendo... como mi esposo andaba en los viajes con un tío se iba, entonces ya me quedaba yo solita... no sé qué me pasaba que despertaba yo a las 12 de la noche, diario despertaba yo a las 12 y cuando escuchaba, yo no creía eso que se queja el muerto, y tú crees después ya escuchaba yo que venía un ladrero de perros que desde hasta allá abajo venía hacia acá arriba, a las 12 de la noche, y a un rato escuchaba yo cómo se queja el muerto, y sí se queja bien horrible; es como una persona como si estuviera ya bien mala, ya no pudiera ni gritar y se oye que dice "ammmmm" pero refeó, y lo oyes, mira... horrible, bien feo...

Después ya no quería yo dormir solita y que venga por mi cuñada Laura... y no me creía lo que oía yo, y que la llevo a la pobrecita, y cuando siento ya desperté, son las 12 de la noche "hijo, ya va a empezar": los perros primero aullan y se callan después, y ya empieza a quejarse el muerto, se quejaba como seis veces y escuchaba yo su grito, ¡qué des-

pierito a mi cuñada y que se requetespana y dice -de veras que si es verdad-, le digo -ya ves-, y ya no quiso ir a quedarse conmigo. Luego fíjate que mi esposo se acostaba y se queda bien dormido y yo lo requetemovía y no me hacía caso, y yo escuchaba cómo de mi ropero salía una gallina bien gorda y sus patas hasta como si la fueran a corretear y la gallina se fuera a caer y se salía para afuera y yo ya me espantaba y decía "Dios mío no está bien que diga yo así"... llegó el día en que ya no podía, ya sentía yo que ya se me iba a parar acá en frente y me iba hablar y era lo peor, y que le digo a mi suegra y me dice -ay no mujer, llévate mis imágenes-, este San José y María... (M. Huélti, entrevista, 2004).

La historia de Marilú está constituida por una gran cantidad de referencias acústicas, a través del oído ha identificado personajes de quienes sólo conoce su voz -los ladridos y el lamento de un muerto-, sabe que no son de este mundo porque la simple escucha le provoca temor; también existe una especie de rutina que conoce con precisión y que inicia, cada noche, a una hora exacta, en que Marilú despierta para aguardar la llegada sus fantasmas. Cuando ha empezado su padecimiento, el oído de Marilú está atento a la trayectoria de éstos, sabe de dónde vienen, por dónde avanzan y cuándo han llegado a la puerta de su casa. Hacia la última parte narra una serie de acciones que son suscitadas por un estímulo sonoro y que, sin embargo, refieren a una escena que sólo puede ser descrita teniendo acceso visual a ella, como el hecho de escuchar salir del ropero "una gallina bien gorda".

Testimonios como los que acabamos de escuchar se repiten de manera innumerable como recuerdos o relatos presentes. No hay manera de comprobar si han ocurrido o no, y éste no es el objetivo. Lo único cierto es que no es posible rebatir el miedo de un hombre que ha visto a la Llorona o el de una mu-

jer que ha escuchado la agonía de un pariente ya fallecido. Al respecto de estas historias representadas en los Cuentos de Edgar Allan Poe, dice Bachelard: "son miedos que se realizan. El lector que se entrega a su lectura, oír al gato maldito... aullar detrás de la pared" (2002: 50).

Los que aquí relatan descubren episodios de su vida llenos de detalles, de referencias y sobre todo de sensaciones. Marilú refiere su encuentro con el mundo de los muertos en una época de problemas personales, su inquietud emocional no le permite conciliar el sueño y la hace estar pendiente del trajín nocturno, de cual nada ha visto pero su alterado estado de ánimo le hace imaginar seres terribles que la acechan. Doña Flor acaba de experimentar la muerte de su marido y sufre su ausencia, particularmente por las noches cuando solía pedirle atención y aún de difunto la solicita. La noche, en su quietud, permite y alienta la proyección del estado anímico de la gente. Tal vez sea el alma la voz de nuestros fantasmas.

A través de las historias fantásticas se procesan elementos de la vida pública y privada. Hay sonoridades que se producen en la calle y que traspasan los muros de las casas para resignificarse a veces con sorpresa y otras con temor; en otras ocasiones los sonidos se producen en los rincones mismos de las casas, apenas murmullos que sólo un oído alerta puede percibir.

Yo escucho a mi suegro que se queja, como ya nomás hacía c'ah, c'ah quién sabe cómo hacía, luego estoy en mi cuarto y bien que oigo que se queja, y le digo a mi suegra "¿a poco usted no oye nada?". No sé si es costumbre o no sé, pero luego de que oigo que se queja vengo, y como acá está su cama y lo veo que ya no está, y no me hago a la idea que ya se murió (M. Huéltl, entrevista, 2004).

Así como hay historias privadas detrás de las narraciones de fantasmas, también hay saberes colectivos que se revelan a través de éstas, y permiten interpretar ciertos elementos como

mensajes del mundo de los muertos. Tal es la creencia de que a las 12 de la noche comienzan las faenas de los muertos, dice Marilú "ya no vives tranquila, ya nomás estás esperando que den las doce para que venga el diablo".

Yo trabajaba en los cholulas. Llegué de trabajar, cenamos y le digo a mi esposa "pues ya, ya vamos a dormir órale", cuando oímos que prenden el radio y estaba el himno nacional y le digo a mi esposa "hasta patriota me resultó este recondenado". Digo, estaba apagado el radio y todo y que empieza a tocar el himno nacional, eran las doce de la noche exactamente (J.L. Barrios, entrevista, 2003).

Las creencias populares suelen estar estrechamente relacionadas con el contexto en que se producen, de tal suerte que las fantasmagorías constituyen una proyección de la vida social. Así lo demuestra el caso de los perros en Cholula, cuya presencia es fundamental en la construcción del escalofriante mundo nocturno, pero sobre todo en las escenas de la vida cotidiana.

#### *Los perros, habitantes de la noche*

En Cholula salir de noche es una provocación. Las vías que comúnmente pertenecen a los peatones, los ciclistas y los automóviles, en la noche ceden ante decenas de perros. Durante el día suele vérselos afuera de las tiendas y los negocios, en la entrada de las casas, la mayoría de las ocasiones están echados, en otras andan ociosos por la calle. Sucede que en la noche, en los lugares donde la tranquilidad reina y el bullicio es apenas un rumor, la vía pública es tomada por los perros. Pareciera que aguardan a que la gente se recoja para salir.

Uy, en esta calle hay hartísimos perros, aquí está un señor que tiene creo como seis perros, y aparte los demás veci-

nos, aquí en esta calle muchísimo perro que hay. Y ahorita mire, está en silencio, pero ya en la noche ni dejan dormir los perros (E. Zacarías, entrevista, 2004).

Llegada la hora los noctámbulos animales comienzan a salir de las casas, de los zaguanes entreabiertos, de la maraña de los baldíos y quién sabe de donde más: a la sombra de la noche los perros parecen multiplicarse. Tan pronto salen empieza la arenga, ya ladran por un lado y por el otro, da la impresión de que hay quien llama y quien contesta. "En la noche nomás pasa alguien así con bicicleta y empieza a ladrar, más en los pueblos, ahí sí no puede uno caminar en la noche porque ya saltan hartos perros y más si va uno caminando se le atraviesan a uno" (J. García, entrevista, 2004).

Las jaurías se reúnen en las esquinas y en los lotes desocupados para después echarse a andar: ya vienen y van por las calles, se detienen, se acercan, se huelen, se rondan, después siguen con su merodeo. En el camino ganan adeptos o comienzan riñas callejeras entre ellos mismos, con otros perros, y a veces con algún solitario peatón. Toda la noche se les oye llorar, gruñir, aullar, correr por las calles: "aúllan bien feo «aaaauuuuuuuuuu» y si está usted cerca pues se siente bien feo porque no es un ladrido normal, sino que es otra cosa diferente, porque cuando ladran te quieren morder o porque ven otra cosa, y es muy diferente al alarido, pero por qué" (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

La creencia popular cuenta a estos animales entre los seres que tienen contacto con el mundo de los muertos y a través de quienes se puede acceder a él. Para algunos su ladrido trae un mensaje sobrenatural, para otros es una más de las sonoridades nocturnas a la que ya se han acostumbrado y que sin embargo no deja de sobrecogerlos.

Lo que pasa es que dicen que los perros ven todo. Luego también quítale las chingüñas a un perro y ves las ánimas, ¿ves en noviembre que esperan los santos y eso? Dicen que

si quieres verlos quítale las chingüñas a los perros y pón-telas, ¡pero, ¿te imaginas ver todo eso?, te vuelves loca. Y yo tengo la creencia fíjate, que cada vez que aúlla un perro es porque ve a un muerto, y luego los perros como que braman y como que si les pegaran, pero aquí aúllan un montón, será porque aquí hay mucho perro y es pueblo, y en la ciudad pues puro coche, no cualquiera tiene muchos perros. Y acá vieras de la casa de mi papá está casi un río, es la cañada, le dicen, y no hay mucha casa, y le digo a mí suegra que antes que muriera un hijo que tiene hace siete años, ¿verdad? yo no era nada de ella, entonces antes de que muriera su hijo... esa vez escuché que venían desde el río los perros, como que se vienen avisando, aullando, aullando, cuando oigo que se callan, un silencio total cuando llegaron a la casa de mis papás, cuando llegó mi papá todos los perros aullaban, como si les pegaran, los perros se hicieron a un lado y se quedaron bien callados (M. Huéltl, entrevista, 2004).

Este testimonio muestra cómo las historias fantásticas de la noche están relacionadas con la imaginación, pero quizá de manera más activa —y menos consciente— con el contexto en que éstas se producen o se dejan de producir. Según datos oficiales publicados en *La Jornada de Oriente* (18 de enero de 2006), la población canina en los municipios de San Pedro y San Andrés Cholula supera a la humana, pues existen en promedio tres perros por persona. Recientes brigadas municipales han recogido y sacrificado muchos perros que deambulan por la calle, y hay quienes se extrañan por su ausencia en algunos lugares donde solía haberlos "antes había más perros por donde vivo, pero como ya pavimentaron yo creo que ya los han ido atropellando" (E. Papaquí, entrevista, 2003).

Así como los perros ceden ante la transformación de la ciudad también ocurre con las historias fantásticas, fenó-



meno que está estrechamente relacionada con la creciente urbanización de Cholula que poco a poco alcanza todos sus rincones.

Anteriormente se oían ruidos, pero pus cuando no tenía-  
mos luz verdad, se oían ruidos. A través del tiempo se ha  
venido, pus evolucionando el tiempo. Con la luz, con todo  
eso, todo se acaba... se oía que tiraban algo, que lloraba el  
muerto... se quejaba, en esos tiempos verdá. Pero ahora ya  
todo eso pasó a la historia, de eso hace unos treinta, treín-  
ta y cinco años (J.L. Barrios, entrevista, 2003).

No es casual que los escenarios más propicios para los espantos sean las poblaciones rurales, la periferia de la ciudad y el pasado mismo, en estos lugares los fantasmas aún tienen espacios oscuros y silenciosos para aparecer.

Es el cambio, es el cambio porque mire... todo esto antes era baldío, era terreno, era cosa así muy... eh... estaba desagradable, no había, no había calles, no había luz. Todavía aquí se usaban los quinqués o sea de petróleo, una botellita de petróleo, con eso se alumbraba uno; y ahora pues ya generalmente todos tenemos luz, que es lo que cuenta, pavimentos y todo eso, toda esa trajinación, ya todos esos espantos van destornillando, ya no hay, ya se acabó, ya es otro modo de ser (E. Acosta, entrevista, 2003).

La Cholula de hoy ha sufrido muchos cambios que se cuentan en su fisonomía, pero sobre todo en su dinámica social. La noche cholulteca se ha transformado, y sin embargo conserva en ella sus misterios, ya no son los fantasmas sus únicos habitantes. "Yo cómo le voy a decir si, si es cierto, si yo no he visto nada de fantasmas, ni quiero verlos. Ahora me dan miedo los vivos, esos sí, pero los muertos no" (C. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

Nuevos misterios y temores habitan la noche moderna. Aquí, el oído aún tiene un papel preponderante; sin embargo, la posibilidad de iluminar la noche confiere a la vista un nuevo papel en el conocimiento y la construcción del mundo, un mundo que no se rinde del todo ante la certeza del ojo y sigue avivando el imaginario a través de nuevas formas. Al respecto, dice Bachelard: "En nuestra civilización, que pone la misma luz en todas partes e instala la electricidad en el sótano, ya no se baja al sótano con una vela encendida. Pero el inconsciente no se civiliza. Él sí toma la vela para bajar..." (2002: 50).

#### SEGUNDA PARTE

##### LA NOCHE DE LOS VIVOS

De los escenarios de la ciudad quizá el más emblemático sea el nocturno. Tras la invención de la luz y su posterior masificación a finales del siglo XIX, la noche se convierte en un fenómeno distintivo de lo urbano, aunque no exclusivo de éste.

La posibilidad de iluminar la noche supone una reconfiguración de la vida cotidiana. El orden espacio-temporal que suponían el día y la noche como reguladores del tiempo y su organización en periodos de descanso y de trabajo, fue trastocado con la llegada de la luz. Los claros límites entre ambos se volvieron borrosos, un tanto porque el final del día no implicaba forzosamente el término de las labores, y otro tanto porque el descanso dejó de ser lo característico del horario nocturno. La luz amplía las horas del tiempo productivo, multiplica los usos tanto públicos como privados de la noche, y posibilita el surgimiento de actividades y espacios propios para este escenario.

La "vida nocturna" es una expresión que se acuña durante esta época en las grandes ciudades, aludiendo, sobre todo, al uso lúdico de la noche. Al respecto París es el ejemplo por antonomasia. Lo que se ha dado por llamar "La bella época" de esta ciudad hacia finales del siglo XIX y principios del XX, alude a un periodo caracterizado por el surgimiento de centros de diver-

sión nocturna, de espectáculos de música y baile, el auge de la homosexualidad femenina y la prostitución. Al igual que la sociedad, la ciudad también se luce: las calles, las plazas, las avenidas y las fuentes se iluminan al caer la oscuridad. El panorama de la ciudad durante esta época le valió el sobrenombre de "ciudad luz", metáfora de la modernidad.

Muchos artistas son atraídos por los misterios de la noche parisina. Las grandes estrellas del cabaret y el café concierto aparecen en la obra del pintor Toulouse-Lautrec, quien muestra la atmósfera nocturna en lugares emblemáticos como el famoso Moulin Rouge. El fotógrafo húngaro Brassai también hace de París su inspiración. En sus trabajos aparecen matones, mendigos, prostitutas y homosexuales en bares, salones de baile, prostíbulos y calles. En 1848 Charles Baudelaire incluye en *Las flores del mal* su poema "El ocaso", en donde describe la agitada y febril noche de París:

[...]

*A través de los resplandores de las luces que atormenta el*  
[viento

*se enciende la prostitución en las calles;  
como un hormigueo abre sus salidas;  
por todas partes se hace camino a escondidas,  
igual que el enemigo que trata de atacar por sorpresa;  
se mueve en el seno de la ciudad tangosa  
como un gusano que hurta al hombre lo que come.  
Se oye aquí y allá silbar a las cocinas,  
gritar a los teatros, retumbar las orquestas;  
las redondas mesas de juego que hacen las delicias,  
se llenan de rameras y de estafadores, sus cómplices,  
y los ladrones, sin tregua ni descanso,  
van pronto, ellos también, a empezar su trabajo,  
y a forzar suavemente las puertas y las cajas fuertes  
para vivir unos días y vestir a sus queridas.*

La intención de utilizar como referencia "La bella época" de París obedece al intento por ubicar en el amplio mapa de la historia, el momento en que la noche se convierte en escenario representativo de la vida urbana. La manera en que éste se configura ha fijado muchos elementos en el imaginario colectivo, mismos que persisten al día de hoy y han sido determinantes en el modo actual de vivir la noche.

#### *La noche como escenario juvenil*

Los misterios de la noche moderna se producen en las penumbras. Para algunos es refugio del mal social: delincuencia, inseguridad, acecho e impudicia; para otros sigue siendo el espacio y anhelado momento para emanciparse de las exigencias diurnas. Dice Brassai: "La noche sugiere, no enseña. La noche nos encuentra y nos sorprende por su extrañeza; ella libera en nosotros las fuerzas que, durante el día, son dominadas por la razón". Tregua o escape, en cualquier caso la noche es liberación, atributo de un lugar que carece de reglas o que tiene un orden propio —en el sentido de algo que le es inherente. Así concebida, la noche es una región posterior de la sociedad, a decir de Goffman (1989: 123) "un traslondo escénico en el cual hacen su aparición los elementos suprimidos" del actuar cotidiano.

Esta licencia otorgada ha hecho del nocturno el escenario predilecto de la juventud, un lugar para volcar su vital furor y evadir las ataduras; esta apropiación está estrechamente relacionada con el momento en que la categoría de "joven" se constituye como una construcción cultural. Al respecto dice Raúl Zazuri:

El concepto de jóvenes recién aparece en las sociedades posmodernas industriales y asociado a ciertas manifestaciones culturales que comienzan a emerger durante los años cincuenta, especialmente en Estados Unidos, de la

mano del Rock and Roll, van a ir dando origen a lo que conocemos como cultura juvenil (2000: 86).

En el proceso de construcción de la identidad juvenil, este sector comienza a hacerse de bienes simbólicos a través de los cuales marca su diferencia frente a los adultos: la música, la vestimenta, el lenguaje y la actitud, así como la delimitación de territorios y prácticas que les sean propios. En contraperspectiva, en el imaginario de los adultos el joven adquiere una connotación negativa: su actitud irresponsable desafía a la conducta juiciosa que supone la madurez, su estilo es una clara confrontación social y sus expresiones un obstáculo para el entendimiento. Esta ruptura generacional sería decisiva en la constitución del joven como sujeto social.

En la medida en que el sector juvenil se hace presente en la sociedad, sus intereses, necesidades y el ansia por marcar la diferencia se vuelven mercancía. La reificación de la identidad aparece como un proceso complejo: por un lado la industria oferta a los jóvenes un sinnúmero de bienes materiales con los cuales crear una apariencia; por el otro, estas mercancías son apropiadas por los jóvenes y revestidas de un valor simbólico que les permita definir su identidad. De esta negociación surge el "estilo" que, a decir de Feixa (1998: 79), se trata de una "manifestación simbólica de las culturas juveniles, expresadas en un conjunto más o menos coherente de elementos materiales e inmateriales que los jóvenes consideran representativos de su identidad de grupo".

Más que crearse, los estilos se adoptan. No es casual que se sitúe el origen de la cultura juvenil con la aparición del rock and roll en los años cincuenta, y que éste sea considerado como la primera música generacional. Figuras representativas de este género se convierten en modelos a seguir, éstos y su música se erigen como emblemas que proyectan las experiencias, los ideales y las expectativas de los jóvenes. Así como ocurrió con el rock and roll, muchos de los géneros que le suceden

también se convierten en marcos identitarios, fenómeno que ayuda a explicar por qué la diversificación de la música suele devenir en diversidad de grupos.

En la constitución de la cultura juvenil, la noche aparece como otro de los bienes simbólicos apropiados por este sector. La permisibilidad que demanda el joven encuentra correspondencia en el ámbito nocturno: lugar que oculta, disfraza y permite lo que en otras circunstancias se deniega. Asociados a la ocupación de la noche surge una serie de espacios y prácticas creados en función de las demandas de este sector, principalmente las de entretenimiento. Es en este proceso que la música y la noche se convierten en la diada perfecta.

Gran parte de la actividad nocturna juvenil transcurre en salones de baile, bares y discotecas, lugares creados ex profeso para disfrutar la música del momento. La asistencia a estos lugares marca un lindero generacional. El noctámbulo suele ser joven, y en el caso de que no lo sea en edad se le reconoce este atributo al espíritu; a esto hay que añadir que los gustos musicales definen épocas y que la supervivencia de estos lugares depende de su actualización en el rubro. En esta dinámica la música participa del juego de la experiencia compartida, que al paso de los años se convertirá en la nostalgia generacional que emerge a la escucha de una canción.

Los centros de diversión nocturna se convierten en espacios privilegiados para la socialización: lugares donde se tejen redes, se propician intercambios, se libran conflictos y se resaltan diferencias. En la vivencia juvenil de la noche la música también induce prácticas diferenciadas. La gente que disfrute de cierto género irá a aquel lugar donde éste se programe; de igual manera, los centros de diversión nocturna procurarán programar la música que sea del agrado del público que le interesa.

El objetivo del presente apartado es analizar la relación entre géneros musicales e identificación grupal, a través de las dinámicas de socialización que se producen en dos escenarios

de diversión juvenil. En la ciudad de Cholula es posible ubicar dos poblaciones de jóvenes, no se trata de grupos expresamente establecidos ni en confrontación; sin embargo, son varias las relaciones que entre ellos se pueden establecer, y que a la vez permiten organizar sus diferencias.

El primer grupo lo constituyen jóvenes de clase alta y media alta de la Universidad de las Américas, institución particular de educación superior y de la próxima capital del estado de Puebla. En el segundo caso se trata de gente originaria de Cholula, habitantes de sus barrios y de los pueblos y las colonias vecinas, que aunque cuentan con edad estudiantil, en pocos casos asisten a la escuela; más bien, se trata de obreros, albañiles, peones, comerciantes, trabajadoras domésticas y campesinos.

Cada grupo tiene su propia manera de diversión. Los estudiantes gustan de asistir a los antros –nombre genérico con el que actualmente se denomina a bares, salones y discoteques– a disfrutar la música de moda del pop comercial; el otro grupo, en cambio, prefiere los bailes sonideros, fiestas de barrio en donde se tocan cumbias, salsas y guarachas, entre otros géneros de música afrocaribeña.

Los antros y los bailes sonideros son lugares en donde, a lo largo de muchos años, se ha construido y representado lo que es ser joven. Aquí me permito citar a Michel de Certeau (1996) cuando dice “un lugar es un espacio practicado”: ¿qué prácticas encontramos en cada escenario?, ¿cómo ha influido la historia de los movimientos en su conformación?, ¿cómo interviene la música en las dinámicas de socialización?, ¿son los antros y los bailes escenarios en donde se representan juegos de identidad?, ¿es posible establecer diferencias identitarias a partir de un gusto musical?

#### *Los “antros” y la comunidad estudiantil*

Ricardo Melgar (s/f) relaciona la aparición de la vida nocturna como espacio de socialidad juvenil en México, con “la exten-

sión y ampliación de la oferta educativa pública y privada cumplida principalmente en las ciudades latinoamericanas entre los veinte y sesenta del siglo XX<sup>3</sup>. Aunque con un desfase de aproximadamente 10 años, Cholula es parte de este fenómeno.

Un momento importante en la historia reciente de la ciudad, y factor crucial en la conformación de su vida urbana moderna, es la llegada de la Universidad de las Américas a principios de la década de los setenta. Dice la señora Cristina Tecuanhuehue (entrevista, 2004): “Desde que llegó la Universidad de las Américas vino mucha gente, entonces ya se empezó a crecer más y más la ciudad.”

La historia de la Universidad<sup>3</sup> comienza en 1940 en la ciudad de México. La creación del Mexico City College –su nombre original– es iniciativa del superintendente de la Fundación del Colegio Americano, Henry L. Cain, y del director de su preparatoria, Paul V. Murray. Hacia mediados de los cuarenta la escuela comienza a recibir financiamiento del gobierno estadounidense, por haber ingresado a la lista de instituciones aprobadas para impartir educación a sus veteranos de guerra. Dos reconocimientos más le valen auspicios de los Estados Unidos. En 1951 como miembro de la Asociación de Colegios de Texas con categoría extraterritorial, y en 1959 como miembro de la Asociación de Instituciones de Educación Superior y Escuelas del Sur de los Estados Unidos (Southern Association of Colleges and Schools, SACS).

En 1967 la Fundación Mary Street Jenkins junto con la Agencia para el Desarrollo Internacional del Gobierno de los Estados Unidos, asignan a la University of the Americas –nombre que habría adquirido en 1963– fondos sustanciales y un terreno para que se establezca en el estado de Puebla. La construcción del nuevo campus inicia en 1968, año en el que cambia legalmente su nombre por el de Universidad de las Américas, A.C., y sus estudios obtienen el reconocimiento oficial del

<sup>3</sup>Parte de la historia de la UDLA fue reconstruida con datos tomados de la página institucional de la misma Universidad.



gobierno mexicano. Su actual nombre lo obtiene en 1985, cuando la Asociación Civil decide separarse por acuerdo de su Patronato, y se constituye entonces la Fundación Universidad de las Américas, Puebla.

En 1970 la UDLA se establece en Cholula. En aquel entonces —como desde su fundación— en la matrícula de la universidad se contaban, casi en su totalidad, estudiantes extranjeros. Es hasta 1975 en que se promueve un proceso de “mexicanización”, que comienzan a figurar estudiantes nacionales.

Yo fui allá a trabajar a la UDLA... pues lógicamente la vi desde los cimientos, pero anteriormente en la UDLA sí venía más extranjero que hoy, ora hay extranjero pero no como antes, se dejó venir mucho extranjero de todos lados... Llegaba uno a la calle principal de la avenida Morelos y ahí se da cuenta uno de la gente que no es de por acá... Ellos empezaron hacer sus viviendas y allá se metían a vivir, y de vez en cuando por acá se regaron (en el barrio de Santiago Mizquitla), porque les gustaba también la soledad, no les gustaba el ruido por estar estudiando. Y hasta la fecha todavía tenemos extranjeros fuera de la UDLA (F. Téllez, 2004).

El arribo de la UDLA dejó su impronta en la ciudad. El principal cambio del que dan cuenta los testigos es la transformación del paisaje de San Andrés. La señora Coyópotl recuerda:

Antes donde estaba la Universidad era campo de allalla, de verdura, había ganado, había muchos trabajadores ahí, el jagüey que ahora está era más grande, cada medio año lo limpiaban y avisaban a las personas que iban abrir para que fueran a pescar, y era un medio de trabajo para los de aquí. Había vaqueros, había trabajadores para limpiar la milpa, para el abono. Aquí en las calles todo era terracería. Yo tenía siete años, era como en el 54. Cuando llegó la Universidad empezó a cambiar todo porque ya hubo carre-

tera aquí enfrente porque antes la calle principal para la Universidad era ésta, empezó la primer disco allá donde está en ruinas, empezó la gente a trabajar, y poco a poco fue cambiando todo.

En esta época tiene lugar un importante proceso de urbanización que contempló el pavimento de la avenida principal, el aumento de la red de alumbrado, la introducción del drenaje y el servicio telefónico. La implementación y mejora de servicios públicos estuvo directamente relacionada con el establecimiento de la Universidad, ya sea porque su propia infraestructura lo demandaba o por las necesidades que poco a poco fueron manifestando los estudiantes.

Independientemente de las políticas públicas emprendidas, la población cholulteca, particularmente la de San Andrés, decidió abocarse a solventar las necesidades de la población. Aunque la Universidad contaba con sus dormitorios, los estudiantes comenzaron a buscar alojamiento externo. Los cholultecas ofrecían cuartos en sus casas y otros, los más pudientes, construyeron departamentos para atender esta demanda.

Los muchachos empezaron a salir, a ver y eso, y empezó la relación, luego empezaron a entrar a otras partes, ya cuando vinieron yo ya estaba casada y los empecé a conocer más porque vine a vivir aquí con mis suegros. En ese entonces... mis suegros habían hecho un departamento aquí arriba y ya vivían acá, eso fue cuando me casé, nos empezamos a relacionar y empezó a cambiar todo (A. Coyópotl, entrevista, 2006).

Además de habitación se ofrecía el servicio de comida, limpieza y lavandería. Al paso del tiempo y ante el incremento de la población estudiantil, estos rubros se han llegado a convertir en la principal fuente de ingresos para los cholultecas, principalmente los de San Andrés. Dice Refugio Cuautle (2006):

"más que nada la comunidad vino a cambiar, no la cultura, sino la forma de vida por la derrama económica que vino a crear". Aunque es evidente que la relación entre la Universidad y la gente de Cholula tiene un matiz económico, se han tendido entre ambos un lazo de comunidad, bien por el tiempo o por la cada vez más marcada presencia de estudiantes en la ciudad.

Con el arribo de la población estudiantil también se inaugura la vida nocturna. Don Refugio Cuautle cuenta la historia del Rosendo's, el más antiguo y afamado "antro" de la zona, que fuera fundado por su padre, el señor Rosendo Cuautle:

El restaurante se fundó en 1971. Cuando mi papá empezó tenía una cocina y dos piezas para atender a sus clientes, pero conforme fue pasando el tiempo fue incrementando la superficie. En ese entonces vendía comida y venía mucho extranjero. Mi papá me decía que no tenía equipo sofisticado de sonido, venían los extranjeros y le traían discos con música de su preferencia y mi papá los tocaba en el restaurante. Los primeros lugares fueron el Tiffanis, se puede decir que la primera disco que estaba enfrente a la antigua entrada y que ahora es una construcción abandonada; también el Rosendo's, y donde ahora está El Tigre había una disco que se llamaba La Fuente en el 73. Iban puros universitarios.

En 1976 se construye la Recta Cholula-Puebla, una larga avenida que conecta a ambas ciudades. Esto motiva a cerrar la antigua entrada a la universidad por la 14 Poniente y abrir el acceso principal por el lado que comunica a esta arteria, hecho que deja prácticamente incomunicado a San Andrés con la vida universitaria, y que se resiente en la disminución de la actividad económica. Por ser el acceso principal a Cholula, la Recta sufre un acelerado proceso de urbanización: viviendas, restaurantes, negocios de muchos giros, de los cuales prontamente destacaron los bares y las discotecas.

Cuando se abrió la zona de la Recta se volvió comercial en el 77, 78 hasta los noventa. De lo que yo recuerdo habían negocios sobre la lateral y entre ellos el más reciente o el último negocio fue La Roca de giro de discotec que tuvo su auge. De ahí sobre la misma lateral estuvieron otros establecimientos como el Carlujos que en ese entonces lo frecuentaban más los Aztecas de fútbol americano. En esa zona fue donde había más movimiento, en el otro lado de la Recta había negocios de comida el Cesar's, Tacos Migue, el Rumbler y el Portón (R. Cuautle, entrevista, 2006).

Los "antros" de la Recta cobraron fama y se convirtieron en importante atractivo de la ciudad. San Pedro y San Andrés contaban con sus propios espacios de diversión nocturna; sin embargo, los grandes públicos optaban por la oferta recreativa de la Recta.

Durante los noventa sucedieron importantes modificaciones urbanísticas en el paisaje poblano, que anunciaban cambios inminentes para los cholultecas. Una larga franja de terrenos de cultivo ubicados en la junta auxiliar de Santiago Momoxpan, aledaña a San Andrés, fueron expropiados para iniciar la construcción de un impresionante complejo habitacional; posteriormente la construcción del Periférico poblano que en 1996 atravesó la 14 Poniente, puso al descubierto el antiguo Camino Real a Cholula, cuyo acceso era difícil por ser camino de terracería y comunicar a los despoblados terrenos de Momoxpan.

Pues en el 98 más o menos con la pavimentación por la zona del Periférico fue que empezó a poblarse de viviendas. Esta zona tuvo su auge porque volvieron abrir la entrada a la Universidad por el Periférico. Crearon el drenaje, pavimentaron la zona de Zavaleta o el Camino Real que era terracería, no estaba pavimentado porque eran terrenos vírgenes de cultivo (R. Cuautle, entrevista, 2006).

Estos cambios no sólo reestablecieron el contacto con la vida de los estudiantes, que varios años atrás decreciera por la cancelación del acceso; sino que significaron una reactivación de la economía sanandreseña, por concentrarse ahí parte importante de las actividades estudiantiles tanto de sustento como de diversión. Esta dinámica iniciada a finales de los noventa se ha sostenido a través del tiempo y se ha ido intensificando de manera progresiva.

Una de las huellas más notorias de la ocupación estudiantil es el hecho de que los antros se hayan convertido en uno de los principales atractivos de la ciudad. La vida nocturna está estrechamente relacionada con la vida estudiantil de Cholula; "la UDLA no sería lo mismo sin los antros", dice Ivette, ahora ex estudiante de la universidad.

Hoy día Cholula es importante punto de reunión, ya no sólo de los estudiantes de la Universidad, sino para los jóvenes de Puebla e incluso de estados próximos como Morelos, Tlaxcala y el Distrito Federal, para quienes los antros son "la nueva tradición de la ciudad".

#### Breve historia de la discoteca

Lo que ahora se conoce con el nombre genérico de "antro" tiene como antecedente a las discotecas, centros de diversión nocturna cuyo surgimiento estuvo directamente relacionado con la aparición del género musical conocido como *disco*, un estilo de música *dance* –música para bailar– nacido en Estados Unidos a mediados de los setenta, producto de una mezcla del *soul*, el *junk* y el *rythm and blues*.

Según Kai Fikentscher (2000) la historia de la música disco comienza a correr en Nueva York a mediados de los setenta, cuando un grupo conformado por minorías étnicas –afroamericanos y latinos, homosexuales y marginados– comienzan a hacer intentos por figurar en la sociedad, ganando espacios de acción y creando sus propias maneras expresi-

vas. La confluencia de intereses entre grupos también se da en el terreno de la música, donde los ritmos afros y la extravagancia del modo de vida gay dan origen no sólo a un nuevo género musical, sino a una manera muy particular de vivir la noche. El ambiente disco dio a luz a la discoteca, un espacio exclusivo para el disfrute de este género, cuyo rasgo distintivo –y al cual le debe su nombre– es que la música que se escuchaba era material grabado en discos de vinil y no en vivo, como en los antiguos salones de baile. Esta dinámica hizo necesaria la presencia de un programador musical; el *disc jockey* (DJ). Su labor consistía en seleccionar y poner música, y su destreza en construir, a través de una rítmica fusión de piezas, una secuencia musical; algo así como una larga pieza que durara toda la noche para que la gente no dejara de bailar.

La figura del DJ tuvo un papel relevante en esta nueva manera de disfrutar la música, su presencia significó un gran ahorro económico frente a lo costoso que era pagar una banda en vivo para amenizar las fiestas; además supuso una liberación de espacio, pues en lugar de instrumentos trabajó con "música envasada" y dejó la pista libre para los asistentes, recogiendo en una cabina.

Desde sus inicios el ambiente disco estuvo ligado al desarrollo tecnológico con la invención de instrumentos que facilitaran y mejoraran la técnica de mezclado. Ésta también posibilitó la construcción de imponentes escenarios y el manejo mágico de los ambientes a través de la iluminación; pues el mundo disco es pionero en los juegos de la luz, en la producción de efectos luminosos, de sombras y prenumbras, dibujos y color.

Las discotecas heredaron lo exótico y festivo del mundo gay, y se concibieron como escenarios fantásticos y ostentosos. El decorado, el personal y las bebidas eran sofisticados, incluso la gente llegó a ponerse *ad hoc*, al más puro estilo del carnaval, con el concepto del lugar: ambientes selváticos donde colgaban lianas y se enjaulaban animales, la representación

del mundo de los cuentos, lugares ambientados según distintas épocas o la simulación de lugares lejanos.

El acceso a mundos imaginarios hizo de la discoteca una experiencia de ensueño, un lugar de máscaras que permitió y avivó las conductas liberales y desinhibidas. Esto, aunado al hecho de que las discotecas fueron punto de reunión de los sectores marginados de la sociedad, hizo que sobre ellas cayera el estigma del peligro y la inmoralidad.

A más de 30 años de distancia, el ambiente disco es un modo predominante de diversión nocturna que conserva todavía los rasgos que desde sus inicios le caracterizan y ha sido campo de constantes innovaciones. En el transcurso los avances tecnológicos han facilitado y enriquecido esta experiencia, el desarrollo de conceptos parece una fuente inagotable; aunque la música disco no es un género vigente, se sigue creando música para bailar y es la predilecta para tocarse en estos recintos. Incluso los estigmas que pesan sobre las discotecas como lugares de peligro, vicio y liviandad sobreviven al tiempo. En años recientes el término discoteque ha caído en desuso —no así el concepto— siendo sustituido por "antro", en alusión a un lugar umbrío y oculto.

#### *Una noche de antro*

La 14 Poniente es una larga calle que conecta a San Pedro y San Andrés Cholula. En el mapa de la ciudad esta importante arteria tiene la función de lo que Kevin Lynch (1998) denomina como "nodo". Se trata de un lugar estratégico de la ciudad "cuya importancia se debe a la condensación de determinado uso" o a una concentración temática. Esta calle es identificada por la gente como "el lugar de los antros".

Es por la noche que "la Catorce" —como familiarmente se le llama— adquiere su aspecto uniforme, más por el uso que por su apariencia: jardines acondicionados, construcciones de palma y bambú, un edificio con fachada de castillo, balnearios,

pequeñas palapas, una casa que ha crecido tres pisos, lugares de aspecto selvático, otros como rústicas cabañas, casas antiguas, terrenos techados, edificios con grandes ventanales. Con la noche llega la fiesta a estos lugares.

En pocas horas comenzará la diáspora de oriente a poniente. En las noches de antro el flujo de "la Catorce" se vuelve en un solo sentido, siendo que normalmente funciona en ambos. Contravenir este pacto nocturno sería en perjuicio del transgresor, pues tendría que enfrentar largas filas de autos que buscan estacionamiento cercano, gente que se aglomera a la entrada de los lugares de moda e invade las vías, o caminantes que lo mismo andan la calle que la banqueta. Todos en busca de un sitio donde trasnochar. "Pues empieza la fiesta a eso de las 8, pero ya casi cuando está la hora de la fiesta es de 11 a 1 o 2 de la mañana, todo está como si fuera de día, pero peor porque ahorita no hay tanta gente. Los carros se aglomeran, silbatazos, borrachos, de todo hay" (A. Coyóptl, entrevista, 2006).

La oferta es amplia. Veintiséis lugares distribuidos a lo largo de siete calles y otros tantos, que no llegan a una decena, en las calles aledañas: Bambukos, Clamatería, Tiki, La Estación, La Verde, Rosendo's, La Playita, Búrbula, Bombay, El Tigre de Santa Julia, La Corcholata, El Botanero, Azul Tequila, Bora Bora, Psycodelia, Tres Deseos, Recuerdos Peña Grill, Vivaque, El Anzuelo, Ice and Grill, Racing Bar, Ergo, El Santitos, Los Herrajes, Emiliano y Tropicana Dance Club.

En las proximidades decenas de puestos callejeros y establecidos que venden tacos, hamburguesas y hot dogs, chalupas, molotes y tostadas para saciar el apetito de los asistentes que van llegando sin cenar o de los que salen con hambre.

El recorrido está lleno de disonancias, de música saturada e ininteligible, de ritmos frenéticos que se mezclan con el escándalo de la calle. Algunas sensibilidades son ahuyentadas por este escenario escandaloso; sin embargo, hay espíritus que ven aquí una auténtica pulsión de vida y se sienten inevitablemente atraídos por esta habitual explosión rítmica. El paisaje



no deja de ser curioso: la ciudad milenaria sacudida por resonancias profanas de la era electrónica.

Los mejores días para los antros son los fines de semana, los miércoles y jueves también registran una numerosa asistencia, los lunes y los martes tampoco están exentos de la actividad nocturna. Sólo los domingos se descansa. "Hay lugares para los lunes, los martes, los miércoles, los jueves, los viernes y el sábado... la vida nocturna en la universidad es mucho más fácil, siempre te puedes desvelar, llegar a tu dormitorio a las 4 de la mañana y luego ir a clase de 8 tranquilamente" (Ivette, entrevista, 2006).

Para los antros la noche es el horario preferido; sin embargo, ciertos lugares comienzan a funcionar en el día como bares y restaurantes, para no perder los clientes que desde temprano gustan de festejar. Aunque los asistentes no son sólo los estudiantes de la Universidad, la mejor época de los antros es durante el periodo de clases, especialmente al inicio de cursos, cuando se acostumbra organizar fiestas de bienvenida. En las vacaciones la noche luce un poco más solitaria.

En la decisión de ir a uno o a otro lugar intervienen varios factores: "El dinero, el cover, si es temprano para alcanzar mesa, si estás tomando el café y te dan ganas de ir al antro y ya no te quieres cambiar, vas a un lugar donde no se fijen cómo vas, si traes zapatillas, si es más fresca" (Ivette, entrevista, 2006). La música también es un elemento importante "muchas veces varía la música, todo depende del DJ, a veces son muy extremistas en los géneros, pasan de la cumbia a la electrónica, también importa el servicio y sobre todo el cover (D. Domínguez, entrevista, 2006).

La gente asiste a los antros con su grupo cotidiano de amigos para bailar, beber y ligar. Es común que en estas visitas se conozca gente; sin embargo, dice Paulina, "no es confiable hacer amigos en un antro". Un antro no suele ser un lugar para ir a hacer amigos, sino para divertirse con los que uno ya tiene; en caso de surgir relaciones éstas no son duraderas, se

trata simplemente "de conocidos": "cuando voy con una amiga, siempre que vamos al baño nos hacemos amigas de alguien pero nada más". Podría pensarse que no importa a qué lugar se vaya siempre que se esté acompañado de los amigos; sin embargo, a los jóvenes les gusta enmarcar sus reuniones no tanto por el lugar, sino por la gente que le rodea: "voy a buscar a las bolitas o a donde sé que está el chava que me gusta" (Karina, entrevista, 2006).

Cuando la gente se cansa de un lugar busca otro, hecho que determina la ya cotidiana muerte de un establecimiento. Para sobrevivir a estos embates, los negocios se ven obligados a cambiar constantemente—según dicen—de concepto; en este proceso se renueva la apariencia del lugar, se le cambia de nombre y se borra toda huella de lo que antes fue, con la intención de dar la sensación de primicia a los clientes. El prestigio en los antros no es un asunto de tradición, sino de novedad—la excepción es el Rosendo's. La experiencia permite tener la seguridad de que la apertura del nuevo lugar será todo un éxito, por lo menos mientras no llegue otro.

Optar por un antro parece una sinrazón: los lugares preferidos son los que están de moda, y "están de moda porque atraen gente, son a donde todo mundo va" (César, entrevista, 2006). La demanda hace que el acceso se restrinja: "entra el mejor vestido, al que ven mejor, por eso—dice Paola—me mezclo entre la gente para pasar rápido y no perder tiempo, luego platico con los cadeneros para que me dejen entrar". No es común que en estos lugares se niegue la entrada, dice el cadenero del Bora Bora, "entran todos pero le doy predilección a la gente que conozco". Entre los clientes no hay notorias diferencias, ni de edad, ni de ocupación, ni de clase social que pudiera hacer pensar en lugares de primera o segunda clase, y menos de discriminación.

Como se puede observar, entre la mayoría de estos lugares no hay diferencias sustanciales: hay cover o no lo hay, en el caso de que se cobre la entrada el precio varía entre 30 y 50

pesos, los lugares más caros son los que tienen mayor demanda —o por tener mayor demanda son más caros—, la oferta musical está dictada por la moda, la decoración pudiera ser el rasgo más distintivo pero en todo caso no determina una elección.

Al interior de los antros la dinámica tampoco es muy distinta. Independientemente del escenario que se haya elegido, uno se encontrará con mesas dispuestas muy cerca unas de otras; rara vez habrá pista de baile, pues por pista se tiene cualquier lugar en donde haya espacio para bailar, y como éste suele ser escaso porque los que no tienen mesa están parados, entonces uno baila en su mismo lugar. Los antros parecen pensados para estrechar el contacto con la gente; esto, aunado a la penumbra producida por la luz artificial y la música estrepitosa que inhibe la plática, crea un ambiente íntimo que hace de los antros terreno de proximidades y desinhibiciones.

La música juega un papel primordial en la creación del ambiente. A decir de Paola, estudiante de preparatoria, en todos los lugares se puede escuchar lo mismo, es decir, lo que está de moda: "reggeton, banda, rock en español, el tecno, obvio"; toda una amplia gama de géneros que conforman la corriente pop. La variación musical de la que se hacía mención anteriormente se refiere más a la manera en que ésta se programa que a la oferta de cada lugar.

La programación depende del *disc jockey*, cuya selección está supeditada a los lanzamientos de las casas discográficas y a las listas de popularidad, instancias que deciden el inventario de temas y cantantes que son parte del momento musical juvenil. La libertad del DJ residirá en elegir canciones de este repertorio y su pericia en la construcción de la serie musical que habrá de sonar toda la noche. Ciertas excepciones ocurren en los lugares que programan música electrónica, en donde el DJ tiene la libertad de presentar propuestas personales, pues en este ambiente se le considera una personalidad.

La programación tiene su lógica, pues no se trata de poner de manera indiscriminada una canción tras otra. A lo largo de

la noche hay varios momentos determinados por una relación entre ánimo y ritmo. En la primer parte se programan temas que son preámbulo para el momento más vivo de la noche, su intención es ambientar la espera y dar tiempo para que los lugares se llenen, es música animada pero de ninguna manera se harían sonar los temas de moda, éstos están reservados para el segundo tiempo. Aquí el antro está a reventar, hay muchos ánimos enardecidos por el alcohol, y un furor generalizado que hace cantar a gritos y bailar los temas que encabezan las listas de popularidad tanto en inglés como en español, son los temas imperdonables, los que ningún DJ puede dejar de tocar. Pasado este momento que dura más o menos dos horas, se cede el tiempo a la nostalgia. Aquí el DJ desempolva los viejos discos y suena temas que fueron éxitos hace algunos años, pero no tantos como para estar fuera de las vivencias de los asistentes, esto crea una especie de comunidad nostálgica avivada por la música. Para finalizar la noche quedan de corte lento y romántico, cuya función es acompañar la partida de los asistentes.

Los temas del género pop tienen un periodo de vida muy corto. Hay melodías que permanecen en la preferencia del público tan sólo un mes, las que más duran lo hacen hasta por un año, son pocas las que duran más aunque en el transcurso su popularidad se va mermando. En el éxito de los temas los DJ tienen mucho que ver pues éstos, al igual que la radio y la televisión, los mantienen vigentes gracias a su insistente programación, en muchas ocasiones se crean distintas versiones del mismo tema con tal de hacer su permanencia más larga. Ante este fenómeno, es de esperar que el programa musical de los antros sea muy cambiante: continuamente ingresan y salen temas de la lista de favoritos, lo que hace un mes causó impacto hoy puede que ni siquiera se escuche, un tema que pegó fuerte puede pasar a la lista de la nostalgia de la noche a la mañana.

Independientemente del género, lo que se toca en los antros es música para bailar. Este ejercicio tiene muchas maneras

de ponerse en práctica. Aunque el baile en parejas es muy común, también lo es ver gente que lo hace sola; ambas maneras no son muy distintas una de la otra, puesto que el tipo de música no demanda una coordinación entre los danzantes y éstos tampoco tienen un rol que cumplir. La músicaailable de la actualidad ha hecho hincapié en el baile sin pares, el que se ejecuta sin roglas ni dependencia; y ha optado por movimientos libres y cambiantes que se adaptan a cada ritmo.

En otro extremo están los bailes colectivos, aquellos que cuentan con una coreografía sencilla y repetitiva que la mayoría conoce y que sigue al estilo de los antiguos bailes de salón: todos saben y no hay quien se quede sentado cuando suena *Aserejé*, *La Macarena* o los éxitos de *Caballo Dorado*. Nadie sabe quién diseña ni de dónde provienen los pasos, pero esta manera de bailar es cada vez más recurrente y tiene en los antros su más eficaz medio de difusión.

La tendencia en este ambiente es la uniformidad, por lo que los antros interesan en un sentido más amplio que por sí solos; el conjunto de éstos y la actividad nocturna que propician, conforman un escenario que se ha vuelto representativo de Cholula, y cuya existencia está relacionada con un fenómeno de amplios alcances en la historia de la ciudad.

#### *Los bailes sonideros*

En las formas de ocupación nocturna los públicos se diversifican. Así sucede en Cholula, donde un sector de la población juvenil —distinto a los estudiantes— tiene su propia y muy particular manera de divertirse.

Los bailes sonideros ocurren todos los fines de semana, durante la noche, cuando la cumbia invade las calles de la ciudad. Es difícil asegurar dónde hay un baile: las escasas barreras físicas en Cholula permiten que el sonido viaje por el extenso valle; así, es posible oír música de las colonias aledañas, del pueblo vecino, y perderse en el intento de averiguar su proce-

dencia, pues la música va de un lugar a otro como una suave oleada de acordes a través del viento.

Si uno sube a la cima de la pirámide de Cholula un sábado por la noche, advertirá un curioso fenómeno acústico: las distintas fiestas que se celebran al mismo tiempo en los barrios y pueblos forman en conjunto un murmullo poderoso; quien escucha con atención descubrirá notas culebreantes que asoman por un momento y vuelven a ocultarse en la inmensidad silenciosa, acordes y voces que se acercan, se entrecruzan, se confunden en un momento y se alejan al siguiente. Cuando de bailes se trata, el territorio se expande y se vuelve un gran salón de baile con múltiples pistas que distan kilómetros unas de otras.

¿Cómo saber dónde hay un sonido? Los bailes se hacen públicos de muchas maneras, ya sea por conocimiento o por revelación. Lo más común es estar atento a la publicidad impresa que suele aparecer en postes y bardas; para quien habita la región sabe que cada fiesta de barrio es precedida por un baile; para el extraño son melódicas ráfagas que rozan el oído y rayos luminosos que horadan el cielo.

Los bailes sonideros hacen las veces de una discoteque, con la diferencia de que no tienen un lugar fijo ni específico para llevarse a cabo; éstos se realizan, previa notificación, en gimnasios, explanadas o en la vía pública según el motivo al que obedezcan. La gente identifica tres tipos de bailes: la fiesta, el baile y la velada. El primero de ellos se realiza en el marco de las celebraciones religiosas de los barrios y los pueblos, el costo del baile está contemplado dentro de los gastos de la mayordomía, por lo que es gratis para los asistentes. En tanto constituyen una actividad comunitaria, se realizan en espacios públicos como los atrios de la iglesia o en la vía pública donde el acceso no está restringido.

Los bailes y las veladas no tienen un motivo religioso, se trata de espectáculos que compañías productoras llevan a distintos lugares del país, en el primer caso; o grupos de jóvenes



que se organizan para traer un sonido y después cobrar la entrada para recuperar su inversión, en el segundo. Los bailes que se cobran se llevan a cabo en espacios cerrados, al igual que las fiestas privadas que contratan su sonido se realizan en las casas; aunque en este último caso suele suceder que, con la venia de todos los vecinos, se cierre alguna calle y la vía completa se convierta en pista.

Bueno, antes todavía a veces se hacían los bailes afuera, si era una festividad de acá a veces cerraban una calle y ahí se hacía fiesta y se hacía baile, pero ahora ya no porque se prohibió, porque ya se acercaron mucho; lo pueden hacer en cualquier casa o donde sea, pero un poquito aislado del templo, para no confundirnos, como dicen "lo de Dios a Dios, y lo del César al César", así. Ve que hay salones y eso, pues hacen sus fiestas en los salones, pero ahí no (C. Tecuanhuhue, entrevista, 2004).

Aun y cuando hay notorias diferencias entre estos eventos en lo que se refiere a su organización, en todos los casos la esencia de los bailes es la misma. La fiesta sonidera es producto de la conjunción de muchos factores que han dado lugar a una estética, un ambiente y una dinámica que caracterizan el fenómeno sonidero.

La atracción principal la constituye el sonidero, es decir la persona que programa la música y hace las veces de un *disc jockey*; de hecho, hay quienes sitúan el origen del fenómeno al surgimiento de esta figura. Los primeros sonideros aparecen en México durante la década de los cincuenta, cuando algunas personas comienzan a amenizar fiestas de barrio—XV años, bodas y tardeadas— con apenas un tocadiscos, bocinas y una colección personal de acetatos de música tropical. Con el paso del tiempo este programador se llegó a convertir en una pieza clave de las fiestas, cuya demanda dependía de una atinada selección musical, lo que a su vez garantizaba una fiesta exitosa. La competen-

cia entre sonideros se volvió una cuestión de quién tenía más y mejores discos, tal como sucede en la actualidad.

Muchos nombres marcaron la historia de los bailes en México. En la escena sonidera de hoy hay verdaderas leyendas musicales como La Changa, considerado uno de los sonidos más antiguos. Éste surge en los sesenta a iniciativa de Ramón Rojo, bailarín de la colonia Tepito que se hiciera famoso por tocar la música de la Sonora Matancera. "La Changa es un sonido muy antiguo que donde quiera que se presente jala gente" (Promotor de eventos sonideros). Otras figuras reconocidas en el ambiente han surgido de las colonias populares del Distrito Federal—de aquí mismo son sus seguidores— como el sonido Cóndor de la Argentina o Arcoiris del Peñón de los Baños; aunque existen importantes organizaciones sonideras en estados como Puebla y Monterrey, donde lo sonidero tiene amplia aceptación.

La leyenda de los sonideros no sólo es una cuestión de antigüedad sino de tradición. Entre los sonideros es común encontrar dinastías, es decir, integrantes de una familia que han heredado la profesión, ya sea que creen sus propios sonidos o que se queden a cargo de uno al retiro de algún pariente. "Del sonido Arcoiris toda la familia son sonideros, ahí está Pablo Perea, Raúl Perea y casi toda la familia se dedica a esto" (Promotor de eventos sonideros). El apellido es garantía de calidad, así que el nombre del sonidero pesa en su popularidad.

El sonidero no sólo compete con sus iguales, pues en el mercado del entretenimiento tiene sus adversarios. Los sonidos son una opción más para amenizar los eventos, para tal efecto hay quienes prefieren música en vivo, ya sean cantantes de cóvers o grupos de cierta fama que interpreten sus propios temas; sin embargo, a decir de los que gustan de los sonidos, éstos son notoriamente distintos a otros espectáculos y las diferencias representan una ventaja sobre los mismos. Al respecto comenta Armando Cuautle del Sonido Máster:



La música en vivo ha tenido una decadencia, es el motivo por el que yo me dediqué al alquiler de sonido. Está en decadencia por la misma dejadez de los dueños de los grupos y aparte que es un tanto cuanto difícil tener las melodías al día, es difícil tener que ensayar, sacar una melodía, dedicarle el tiempo. En lo que ellos dedican tiempo a ensayar una melodía, ya salieron diez más. Entonces es muy difícil la competencia de la música en vivo con la música grabada que ejercen los equipos de sonido (Rodríguez, 1998).

Los sonidos se caracterizan por ser espectáculos muy vistosos. Su estética actual le debe mucho a la influencia que la música disco introduce en el ambiente musical a finales de los setenta como los juegos de luces, lámparas de colores y reflectores intermitentes, así como la proyección de imágenes y la saturación sonora producida por un sinnúmero de potentes bocinas. De aquí que a los bailes sonideros también se les conozca como "disco móvil", discoteques itinerantes que viajan en caravana con su música y su equipo de luz y sonido.

Los equipos de sonido se han preocupado por meter más equipo, es más completo que un grupo. Yo voy a dar espectáculo en cuanto a iluminación y la música es de lo más actual, que inclusive las estaciones de radio ya no llegan a ellos cuando nosotros la estamos tocando. La radio siempre está a expensas de que les lleguen las promociones. La mayor parte de la música que nosotros tocamos es importada, nos encargamos de buscar música ecuatoriana, colombiana, peruana (Cuautle en Rodríguez, 1998).

Otra ventaja del sonido sobre los grupos es su programación musical que se caracteriza por variada. Un reto para los sonideros –y a la vez un mérito–, reside en conseguir música que aún no sale al mercado, por lo menos en el país, y llevarla como primicia a sus eventos. Si bien es cierto que a los

oídos del público llegan muchas novedades, esto no en todos los casos se refiere tanto a lo nuevo como a lo desconocido. Los sonideros se dan a la tarea de hurgar en los archivos discográficos y rescatar temas que, a su parecer, serán del agrado del público. El acervo que resguardan los sonideros los convierte en amplios conocedores de la historia musical de muchos países.

"Un sonido es muy versátil. Se trabaja generalmente cumbias, salsas, polkas, danzones, cha cha chá, montunos, guajiras, que es ritmo muy bonito, muy agradable", dice Pablo Perea (Rodríguez, 1998). Estos ritmos, también conocidos como afrocaribeños, están presentes en los bailes desde sus inicios. Tanto en las fiestas como en las tardecadas –bailes callejeros o en salones que los jóvenes organizaban los fines de semana poco antes del anochecer– de aquellos años, el ambiente sonidero era animado por los temas de las sonoras Matancera y Dinamita, los Corraleros de Majagual, Willie Colón y Eddie Santiago, entre otros.

Hoy día esta música sigue animando el ambiente sonidero. Lo anterior hay que tomarlo en su estricto sentido textual, pues es muy común escuchar viejas melodías, intérpretes y canciones que fueron éxitos hace 50 años o temas del folclor del algunos países como la tradicional *cumbia sampuesana*, de Colombia, que ningún sonidero olvida en su repertorio, y que en el gusto de la gente no pierde vigencia. Con esto no se pretende decir que estos géneros permanezcan inertes ante el paso del tiempo o los influjos culturales; pues toda la música pierde vigencia y se actualiza, produce nuevos intérpretes e incluso está inmersa en una dinámica de constantes hibridaciones –existe en México la cumbia sonidera, creada en el país e interpretada por grupos nacionales. Lo que aquí se pretende resaltar es que la música que se escucha en los bailes no está supeditada a las tendencias del mercado; su disfrute va más allá de las directrices de la moda y se inserta en el ámbito de las sensaciones, la nostalgia y las experiencias compartidas.

En el terreno sonidero la música es la argamasa de un conjunto de elementos que parecieran dispuestos para avivar las emociones.

#### *Una noche de baile*

El baile sonidero es un escenario en donde se ponen en juego las emociones. Los elementos que aquí confluyen están predispuestos para levantar el ánimo, para estremecer al cuerpo, para excitar los sentidos. Juntos, música, luz y sonido, configuran una atmósfera festiva que invade la calle, el patio o el salón; aquí la fiesta es un cerco imaginario de experiencias que son sentir puro.

En el escenario sonidero el baile es la rítmica respuesta a los influjos de la música: "cuando bailo siento mucha emoción, como que algo me pasa y tengo que salir a divertirme, a bailar" (Rosa, entrevista, 2002). ¿Qué tiene esta música que el cuerpo no puede esperar? Lo sonidero tiene alma de cumbia, música del folclor colombiano que es legado del cumbé, voz africana que significa jolgorio, ritmo y danza de negros.

La cumbia es deidad festiva, espíritu que posee al danzante con voz de flauta y de tambor, es un demonio que domina al cuerpo para hacerle mover y girar con cadencia, que libera los brazos, que desata los pies. Música que se apodera como un hormigueo, prurito melódico que sólo el baile puede sanar. La cumbia es danza de pares, hombre y mujer en un juego de seducción: se provoca, se acecha y se repele para volver a empezar. El rítmico cortejo evoluciona con movimientos laterales, adelante y atrás, los cuerpos giran en su propio eje, se rondan, con una vuelta se aproximan y con otra se alejan; melódica serpentina que embriaga a los danzantes, que los hace volar: "cuando bailo siento bien chingón, como que estoy en la nube" (Alejandro, entrevista, 2002).

La música es el pulso de la fiesta sonidera: "yo creo que la gente siente que tiene los balles cerca y le gusta cómo se escu-

cha el sonido y cómo se siente" dice Pablo Perea (Rodríguez, 1998). En cada baile se disponen, a lo largo de las calles, alrededor de los recintos, murallas de bocinas que reproducen las melodías. El efecto es una trepidante sensación, potente sonoridad que desgarrar los oídos, tañe los cuerpos y pone a temblar los pies. La música zumba y retumba, pulsa y repica, los bajos repercuten como un gigantesco corazón, las voces increpan, las canciones claman, se duelen y festejan. En esta estampida de sensaciones no queda más que bailar: "Lo que más me gusta de los sonidos es que te hacen revivir muchas cosas, como que sientes la música muy adentro, sientes la música padre" (Elizabeth, entrevista, 2002).

Pero la música no es el único elemento importante en este tipo de espectáculos también conocidos como de "luz y sonido". Los bailes son un despliegue de rayos láser y racimos de luces multicolores que estallan y caen sobre la pista; un instante después vuelve la sombra: los rostros se velan, las parejas disimulan, los solitarios se esconden. Hay luces con efecto estroboscópico que hacen parecer lentas las rápidas evoluciones, figuras suspendidas en medio de la inercia de la danza, que se enlazan en una secuencia interminable de gestos y pasos de baile. Hay pistolas de luz que trazan curvas y patrones incomprensibles en el cuerpo de los bailarines. El efecto de la luz es total: todo se disuelve alrededor de la pista, mientras que la vida, el mundo y la noche se concentran al interior de ésta, entre círculos y haces de colores.

En el mundo sonidero todo es superlativo, al estilo del Mago de Oz: todo está hecho para apantallar, para sorprender y hacer que las cosas luzcan más grandes y más sorprendentes de lo que son. Por eso, su estética alude continuamente al poder: los superhéroes cósmicos de la manga japonesa como Dragonball, Pokémon o Mazinger Z; los iconos del Antiguo Egipto —la pirámide de Keops, la esfinge de Gizeh, la máscara mortuoria de Tutankamón— que son la imagen del sonido Polymarch; la heráldica medieval; símbolos recurrentes de la juventud

global como el Che Guevara que aparece en el logotipo del sonido "Cóndor" o Jim Morrison que un tiempo fue marca de identidad del añejo sonido "Arcoiris"; estrellas, robots y viajes espaciales. Sus nombres son grandilocuentes: Apocalipsis, Master, Yanki"s, Galaxy, Terremoto, Destructor, Inmensidad.

Llegada la hora la gente se reúne y espera en penumbras el inicio del espectáculo: las luces se encienden, coloridos rayos apuntan a lo alto y otros se descargan sobre la gente, al tiempo que se escucha un pulso grave y majestuoso: la obertura de *Así hablaba Zaratustra*, de Richard Strauss, que sirve de fondo a una voz galáctica que hace la presentación:

Prepárense, porque ha llegado el fin de los tiempos, la hora del juicio final... La legendaria organización del señor Ariel Pérez; el guerrero invicto de las dinastías sonideras de México, don Pablo Perea y su sonido Arcoiris; el Rey de Reyes, más de un cuarto de siglo inyectando poder sonidero; el señor Ramón Rojo del sonido La Changa; el Titán de Tlaxcalancingo: Sonido Galaxy; el auténtico sonido del barrio: Armando Cuautle y el sonido ¡Máster, Máster, Máster!

El sonidero aparece cuando se dejan de escuchar los timbales y las trompetas espléndidas del Zaratustra. No se trata de un implacable guerrero Zayayín, ni un caballero de la Mesa Redonda. Al igual que el Mago de Oz, el sonidero no es más que una persona común, envuelto por toda esta parafernalia monumental, semioculto por una artillería de consolas, tornamesas y amplificadores. El sonidero coge el micrófono y comienza a hablar; su voz suena distorsionada, llena de reverberancias:

Muy buenas noches, de regreso a la pantalla, de regreso a la guerra de los sonidos en México, Sonido Fantasma. En estos momentos damos inicio a la producción de la guerra de los sonidos en México. Bienvenidos damas y caballeros; agradecemos de nueva cuenta a todos aquellos que han

seguido la trayectoria de los sonidos en México. Queremos presentar uno de los éxitos más conocidos en Colombia; el primer tema de la noche se llama, se titula: "Lo que te traje de Colombia", ¡Vámonos! (César Juárez, Sonido Fantasma, en Rodríguez, 1998).

Rápidamente las primeras parejas abren pista, la multitud que en un principio era una masa uniforme se llena de huecos para que los bailarines entren en acción. Los que traen pareja son los primeros en salir; los solitarios rondan para conseguir acompañante, "casi nunca te dicen nada, nomás te tienden la mano y ya" (Rosa, entrevista, 2002). Bailan los novios, los amigos, las mujeres y los hombres entre sí; tampoco falta una pista para los travestis que se forma más por alianza que por exclusión, abundan las parejas jóvenes pero también las hay de gente mayor.

La programación musical está dada por tandas de cumbias, salsas o guajiras; a manera de descanso, entre serie y serie se hace sonar una pieza de música electrónica, entonces quienes están en la pista se hacen a un lado para dar paso a sus relevos, la mayoría de ellos hombres, que saltan, se empujan y golpean amistosamente en la pista, toman impulso y se estrellan contra los más cercanos. Se trata del baile del *slam*.

Entre los jóvenes bailar es una manera de ganar prestigio. El buen bailarín se viene a lucir mientras hace alarde de sus dotes: "vengo para bailar lo más mejor que se pueda, no para ser el número uno pero sí para darles un buen quemón a todos" (Alejandro, entrevista, 2002). El baile es una forma de exhibirse, quien lo hace bien tiene más oportunidad de ligarse a alguien; si se tiene un compañero al nivel se gana reconocimiento y se es, por un momento, el centro de atención. Así, bailando, la noche se convierte en un mundo en donde nada más importa: "Más que nada siento un orgullo, se siente bien bailar, como que te olvidas de los problemas de la semana."



Para muchas personas asistir a los bailes se ha vuelto parte de su rutina, comenta una asistente al baile "de la escuela al trabajo, del trabajo a la casa, llegar a hacer la tarea y después un baile". Gran parte de su éxito se debe al hecho de que proporcionan un espacio de encuentro y convivencia con los amigos, los vecinos o para conseguir pareja: "Me gusta venir porque conoces a mucha gente... vengo a bailar, a ligar." Entre los jóvenes, los bailes son por excelencia escenario de socialidad.

Nunca voy a los sonidos solo. Siempre voy con mi banda, por si acaso necesito que me hagan un paro. Al andar de baile en baile te vas encontrando con la misma gente, con las mismas chavas y pues siempre surgen amigos y enemigos con los que te vas a encontrar a la próxima, y luego siempre te echan hola... por eso necesitas ir acompañado de tu banda, de la gente de tu barrio, con tus primos... (Eduardo, entrevista, 2006).

Los bailes propician todo tipo de encuentros, desde los fraternos y afectuosos hasta los de rivalidad. Un fenómeno común es la presencia de bandas juveniles: "Nosotros somos Los Gatos Locos Forever, la más pesada de aquí de Almoloya, y ahorita vamos a parar el baile porque la neta no nos caen todos" (Jefe de la banda). Las bandas han hecho de los bailes un campo de batalla entre grupos que fuera de aquí se disputan territorios, liderazgos, viejas rencillas, mujeres, antipatías, e incluso el simple reconocimiento: "Problemas siempre han existido en los diferente bailes, no falta el que se toma su copita o que se encontraron por coincidencia personas de un barrio o una colonia que no se llevan" (Cuautle, en Rodríguez, 1998).

Se trata de jóvenes -hombres y mujeres- de los barrios, colonias y pueblos vecinos que asisten a los bailes para divertirse al igual que todos; sin embargo, suele suceder que se encuentren con algunos adversarios y con cualquier pretexto se comience una pelea: "Así bailando te sacan de onda y te agarran."

En ocasiones los muchachos andan solos, y si algún problema se presenta basta con una señal, un silbido particular, para que la banda se junte: "Acá hay varias parejas que nos hablan, y hay paros, si me llegaran a desmadrar busco a mis variles y les damos la vuelta también." Las bandas son la amenaza de los bailes; sin embargo, en su presencia reside gran parte del sentido de comunidad que caracteriza a esta forma de diversión.

Los bailes sonideros han generado una interesante dinámica de reconocimiento entre los asistentes: los saludos. El sonidero, además de programar la música, da lectura a los mensajes escritos que por decenas el público le entrega, y a través de los cuales se avisa que alguien ha llegado o simplemente se hace notar alguna presencia. "Se mandan los saludos para decir con quién vienes o con qué banda vienes" (A. Nolasco, entrevista, 2002).

Los saludos también poseen una dimensión melódica. Son tantos los mensajes que el sonidero debe leer, que a menudo acaban sobreponiéndose a la música: la rebasan, la invaden, no la dejan ser. Se trata de listas de apodos, de nombres de barrios, pueblos y colonias, de máximas y sentencias dichas a modo de recitaciones sin fin; y es que cada saludo tiene su métrica, su ritmo y estilo particulares, "se mandan saludos como en versos":

Vamos a dedicarle un saludo muy especial a Los Chulos. Un saludo a Sonido Arcoiris cumbias que pegan fuerte, salsas que llegan al corazón de Los Corsarios. Más dulce más salado, Los Corsarios han llegado. Haga frío haga calor, Los Corsarios son el mejor. Sintéticas niñas sin amor. Para Las Chatas de la Serdán, llegaron Los Siete Malditos aquí. Para los Qué mamones y los Qué chupones. Para Los Punkis. Para el Pinky y el Cerebro, para el Bambi. Sonido Máster de Puebla, en especial para mis hermanas Las Desmadrosas. Este tema se lo dedicamos a la gente que viene a bailar la cumbia sabrosa, para Los Locos Transmetal, en espe-



cial mis ahijadas Las Vampiras. Ahora sí La Cumbia de Papi. Para la banda de Almoloya, Los Gatos Forever 2000. Ese Momoxpan. Esta noche en el aniversario del famoso Mata Bachas. Llegaron mis carnales Chamacos de Satanás. Esa banda de Cocoyotla, de Lázaro Cárdenas. Gatos de la Noche. Para Ojos Tristes y los Niños Arcoiris. La presencia de Coco Salsa. La presencia de Malditos Perros, cien por ciento sonideros. Amor hasta la madre. Los Vagos de la Noche. Para el Chato, el Mole y el Kiss. Arrieros somos y en el camino andamos, pero a Arcoiris nunca le fallamos de parte de Los Reyes del Amor. El Cantina y el Rajas. Continuamos y tenemos saludos para Los Niños del Callejón del Vicio. Para los Crazy Boys, Súper Banda Marlboro, para el Sancocha, el Nene, el Kiss y el Montoya, London, Mosca, Tortuga, el Topo, el Zorrillo. Esa banda de Las Puertas, esa banda de Los Doors, esa banda de la Tres Sur San Andrés Cholula: Rony, Pato, Rigo, Jonhy, Chucky, Solitario, Rocosó, Parda, el Destructor, Guasón, Chivo, Chevy, los Pinguinos, Yolanda, Susana, Luz María. Esa banda de Los Doors. Como dijo Mario Bross, como las fantásticas no hay dos. Hoy presente en nuestras manos Persecución, Tormenta, Muñeca, Piconá, Temeraria, Sirena, esta noche para Tariana. Esas diablitas, Lápiz y lapiceros, los Reyes del Amor siempre serán los primeros. Este tema para mí carnal el Platanito, hasta Chinconcuac. Del callejón al bote ya llegó su mero camote, Sonido Arcoiris el más padrote. Todas las bandas unidas: Bukis, Niños Arcoiris, Las Fantásticas y Los Vagos de la Noche.

Los saludos son un reconocimiento público, la simple mención es un antidoto contra el anonimato y garantiza un poco de popularidad "se siente uno orgulloso, se siente bien porque me conocen y todo eso" (Juan Carlos, entrevista, 2002). A través de los saludos se privilegia sobre todo a las presencias grupales; es poco común escuchar alusiones individuales, en tanto

no sea en calidad de miembro de alguna banda. Los saludos son un mecanismo para la conformación de grupos, para saber quién está cerca de uno y con quién se cuenta: "para saber que ya llegastes y reunirse todos y armar el baile, sino no sería nada" (Elizabeth, entrevista, 2002).

En este escenario de encuentros y desencuentros, de mundos creados, de arrebatos e hipnosis musical, la figura central es el sonidero. Este carismático personaje tiene la misión –a la vez el don– de conducir el ánimo del público; el buen sonidero sabe de los gustos de la gente, conoce sus expectativas y responde a ellas, el tiempo le convierte en un artista en el sentido que crea ambientes. La relación del sonidero con su público es muy cercana, aquí no existe esa abrumadora distancia entre las luminarias de la industria del espectáculo y la gente; entre ambos existe una inmediata identificación, pues el sonidero es de barrio, viste de manera sencilla y se expresa igual que la gente del pueblo. "Esta es una alegría que no se puede nombrar, porque aquí la gente necesita más de tu propia fuerza, porque es lo que tú estás enviando como proyección a los demás."

#### MÚSICA E IDENTIDAD

Hoy más que nunca, la correspondencia entre género musical y grupo social no puede hacerse estableciendo relaciones exclusivas. Un análisis en este sentido debe tomar en cuenta los usos sociales de la música y el contexto en que éstos se realizan, pues sólo a partir de estas consideraciones es posible aproximarse al complejo campo de las identidades.

En México, lo que se conoce como "música tropical", ha sido relacionado históricamente con las clases bajas de la sociedad, sobre este género pesa el estigma de la pobreza y la marginación. La introducción al país del género se hace a través del movimiento sonidero que, como vimos, tiene su germen en las reuniones de barrio, lo que conlleva a que prontamente se le identifique como música de los sectores populares.

Esta connotación no es exclusiva de México, en la misma Colombia, por ejemplo, a estos géneros se les conoce como "música para planchar" en alusión a las personas que disfrutan de ella, y entre quienes se cuentan las empleadas domésticas.

Por su parte, la música pop nació con etiqueta de origen, su procedencia sajona hizo que sobre este género pesara la fuerza de lo moderno y lo innovador; sin embargo, al paso del tiempo esta música perdió su sello de clase. Actualmente gente de todas condiciones económicas y sociales disfruta de ella, pues sus temas ligeros y sin pretensiones, han conseguido llegar al gusto de todo tipo de público.

Un análisis sobre la música y su relación con grupos sociales específicos, no se puede constreñir a las etiquetas de origen, sino que debe atender a los contextos que determinan los usos de la música, pues este campo está lleno de excepciones. Por ejemplo, los jóvenes sonideros conocen y disfrutan de la música pop, admiran a sus ídolos, y escuchan y cantan sus canciones. Por otro lado, para el sector de los estudiantes la música tropical no es algo ajeno; su escucha es común en contextos festivos, pues se trata de un género que anima las reuniones. Es común que en la programación de los antros se incluyan algunas cumbias o salsas famosas, pero no así que su escucha sea una práctica cotidiana, que se compren los discos o que se sintonicen las estaciones donde éstos se programan. Recientemente la resignificación de este género ha sido influida por el movimiento de la llamada "música del mundo", que al presentar ésta como fragmento de la diversidad cultural, hacen que el menospreciado género se revalore como una expresión del folclor afroamericano, haciendo de su escucha indicador de buen gusto. En los bailes sonideros, por ejemplo, es común escuchar cortinillas de Britney Spears, música tecno o viejos temas de The Doors; sin embargo, no se programa a Ricky Martin o a Shakira. Se podría pensar que estos últimos, en tanto intérpretes de música en español, serían más cercanos a su experiencia cultural que los cantantes sajones; sin embargo, los elevados

índices de migración hacia Estados Unidos que existe en la zona, han aproximado a este sector a otros códigos musicales.

Tras señalar que los géneros se identifican mas no corresponden a contextos sociales exclusivos, conozcamos las prácticas al interior de cada escenario, pues es aquí donde la música rebasa el ámbito estético y se inserta en el terreno de las significaciones sociales.

La primer cuestión que se resalta es el uso del espacio público. Los antros ocupan una zona de la ciudad inserta en un área con altos índices de población estudiantil. Los jóvenes se han apropiado de un espacio y un horario, y durante más de treinta años han convertido a la 14 Poniente en un gran centro de diversión nocturna. A lo largo de siete calles se ubica una treintena de bares y discotecas. Los fines de semana —que para los universitarios comienzan el jueves por la noche—, la avenida se llena de largas filas de autos, la gente se aglomera a la entrada de los lugares de moda y camina lo mismo por la calle que por la banqueta; todos en busca de un sitio donde trasnochar. Se trata de una ocupación pero también de una reconstrucción de lo público. Las aceras, la calle y las esquinas se convierten en una extensión de lo que pasa al interior de los locales; a esta invasión se suma la del sonido, el que escapa de cada lugar.

El escenario de los bailes sonideros puede considerarse como un territorio extenso y sin límites precisos, pues son espectáculos itinerantes que ocupan varios lugares, en distintos momentos, dentro y fuera de la ciudad. En todos los casos se trata de espacios públicos: atrios de iglesia, calles, plazas públicas, explanadas, casas de cultura y auditorios municipales. Al igual que los antros, la sonoridad de los bailes también invade el espacio público con altos decibeles. Sin embargo, ocurre un fenómeno curioso en donde el clamor producido por la actividad de los antros, es apreciado por los cholultecas como ruido, aun por quienes habitan muy lejos de esta zona. Mientras que para esta misma gente, la sonoridad de los bailes es

un elemento más del paisaje que no causa molestia, "ya nos acostumbramos a oír los bailes y todo eso, y al otro día ya no se oye nada, como si no hubiera habido nada de eso" (Ruth Flores, entrevista, 2003). En contraparte, para los estudiantes, sobre todo los que habitan en esta zona, el rumor festivo es una molestia: "no puedo estudiar, la música y los cohetes no me dejan dormir, que no se cansan de tanta fiesta" (J.L. Barrios, entrevista, 2003).

La apreciación de lo que es el ruido, más que un asunto de volumen es una cuestión cultural. Los estudiantes disfrutaban de sus fiestas y desvelos, pero las fiestas de otros les turba. Para los cholultecas los bailes son parte de sus costumbres "es muy bonito, es lo tradicional en el ámbito de hoy de la muchachada, a ellos les gusta el ritmo muy... ora sí que el ritmo muy caliente, abierto" (E. Acosta, entrevista, 2003); mientras que la actividad de los antros es considerada una especie de invasión:

que yo creo que todo está permitido siempre y cuando no dañemos los derechos de nuestros vecinos... pero si sacamos nuestras bocinas, bueno, vamos a perjudicar a nuestros vecinos y a la población. Ahora yo no sé ahora la música disco por qué tenga que ser tan estruendosa, por qué tenga que ser tanto ruido, si eso realmente no lo necesitamos (J. Tecuanhuehue, entrevista, 2004).

Curiosamente los cholultecas que habitan alrededor de la zona de los antros, y quienes se ven directamente afectados por el ruido, han terminado por aceptar de buena gana el tráfago nocturno, "dentro de todo es tranquilo, hacen ruido como en todas las discos, pero ya nos acostumbramos y pues mejor me salí a trabajar", comenta una vendedora de molotes y chalupas a las afueras del Pulque para dos. Sobre las molestias pesan los beneficios que los vecinos han aprovechado para hacer de esta actividad un modo de vida. En esta primera consideración acerca del espacio, vemos que las prácticas de los dos sectores de-

vienen en una confrontación entre intereses públicos y privados, así como en la defensa de lo propio y la censura de lo ajeno.

La siguiente cuestión es que los antros y los bailes son lugares mutuamente excluyentes, no tanto porque uno y otro grupo no puedan acceder al espacio del otro; sino porque no hay interés en asistir a ellos. Los sonideros no consideran a los antros como una opción para divertirse: "me gusta más el ambiente que se vive de los sonidos, ponen la música más divertida que hay y que no ponen en las discos" (A. Nolasco, entrevista, 2002). Por su parte, muchos estudiantes desconocen la existencia del escenario sonidero; y aun para quienes saben de ellos, éstos no forman parte de sus expectativas: "son los bailes donde se mandan saludos, pero esos son para los chavos banda, ahí se arman muchos desmadres" (Alejandro, entrevista, 2003). Si no hay una prohibición de por medio, ¿por qué los estudiantes y los sonideros se abstienen de una oferta de diversión y optan por otra?

Los bailes y los antros son espacios de encuentro entre grupos diferenciados por una preferencia musical y su condición de clase. Sin embargo, estas diferencias se acentúan en la práctica: los actores y sus dinámicas de socialización permiten que cada grupo se sienta identificado con un escenario que consideran como propio. Esta identificación se concreta en expectativas, en experiencias placenteras, en afinidades o en la búsqueda de un fin, que crean un vínculo entre los asistentes.

La experiencia de estar juntos es muy distinta para cada grupo, pues las maneras lúdicas de socialización reproducen las prácticas que se dan en un ámbito social más amplio, y del que cada conjunto forma parte.

En el escenario sonidero prevalecen los valores del barrio, cuyo cimiento se encuentra en las relaciones de comunidad. En esta forma de socialidad el interés individual está supeditado al de la mayoría, y por lo tanto se privilegian las prácticas colectivas a partir de las cuales se construye y refuerza el sen-



tido de pertenencia. Las relaciones barriales hacen posible que las calles se cierren, que las noches y las iglesias se perturben con música, que las madres acompañen a sus hijos a los bailes, que la gente envíe saludos para reconocerse y reconocer a los demás, que los asistentes se identifiquen con sobrenombres, e incluso que las bandas ajusten aquí sus cuentas. Finalmente, todos aquellos impulsos que propician la interacción entre los miembros de un grupo fundan comunidad; en palabras de George Simmel, "hacen que el ser humano entre con los otros en una relación de estar juntos, de actuar unos para otros, con otros, contra otros" (2002: 78).

Los vínculos y rupturas que están en juego entre la comunidad sonidera no comienzan ni terminan con éste. Si bien podemos ver al baile como una especie de evento extraordinario, las relaciones sociales que aquí se perciben surgen y se refrendan en la vida cotidiana de barrios y pueblos, lo que no implica que dichos bailes sean expresión de comunidades cerradas. Por el contrario, admiten la participación de gente que no es de su lugar, e incluso ha trascendido los lazos de comunidad a las fronteras nacionales, pues es común enviar saludos videograbados a sus connacionales, y éstos algunas veces ayudan a sufragar los gastos de los bailes colectivos.

Los antros funcionan al amparo de una clase social más familiarizada con los valores de la modernidad, que acepta la ruptura generacional como una condición del ser joven. Es por esto que la vida nocturna es tenida por refugio del mundo adulto, en donde éstos no tienen cabida; nunca ocurrirá que los padres acompañen al antro a sus hijos, como ocurre en los bailes sonideros. La distancia que existe entre el mundo de los antros y el resto de la vida social es su principal atractivo; los jóvenes buscan independencia, disfrutan de la libertad que les concede el anonimato y aprovechan las ventajas de las relaciones fugaces. La experiencia social de los antros no descansa en vínculos de familia o barriales; sin embargo, en los antros también se refuerzan los lazos de comunidad.

Hoy día está muy en boga abordar el estudio de los movimientos juveniles a partir del concepto de "tribu"; suponiendo que en todos los casos se trata de grupos cuya identidad se concibe desarticulada del resto de su contexto social por el hecho de ser joven, y en donde sus procesos de socialización, en tanto efímeros, son precarios e intrascendentes. Este esquema se ajusta al conjunto que forman los asistentes a los antros, lugares en donde, a decir de Sergio González (1986: 27), "se registra el reverso de la cultura normal, es un negativo o molde revelador de la cotidianidad colectiva"; sin embargo, en los bailes se percibe un fuerte arraigo a las formas sociales que les anteceden.

Si no es en las maneras de socialización, ¿en dónde, entonces, se puede hallar un común denominador que nos permita hablar de "una cultura juvenil"? Sugiero buscar la respuesta en la manera que cada grupo tiene de establecer sus límites con respecto a la vida del adulto. El concepto de joven, como ya se ha mencionado, surge de la necesidad de reconocer a un grupo etario con intereses y necesidades propias. Cada época, cada cultura, cada sociedad se ha dado a la tarea de crear e imaginar elementos con qué marcar su distancia.

Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, nos aproxima al fenómeno de la ruptura generacional, cuando explica que, a la par de la transformación de la sociedad, también se han modificado sus modos de percepción sensorial, pues "la manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente" (1989).

Al respecto, la música moderna es un interesante ejemplo, pues ésta está sometida a cambios tan vertiginosos, que establece grandes distancias entre la música de ahora y lo que hace años se solía escuchar; esta es la razón por la que muchos adultos piensan que la música moderna se parece más al ruido, y por lo tanto los antros aparecen vedados para la mayoría de ellos.



Los géneros que se tocan en los bailes experimentan cambios mucho más lentos, por lo menos en el ámbito sonidero. La novedad no siempre radica en la introducción de nuevos temas, sino en el acceso a temas desconocidos, aunque éstos tengan su antigüedad; incluso la música que constantemente se está haciendo en México se abstiene de transformaciones radicales. El fenómeno musical en este escenario está asociado con la tradición, esto hace que el escenario sonidero no esté proscrito para los mayores, pues muchos de la música que aquí suena son "de su época", como ellos mismos refieren.

El escenario sonidero, sin embargo, no está exento de sus propios mecanismos de ruptura. Es común que en los bailes se programe a ratos música electrónica o música en inglés que está lejos de la experiencia y por tanto del disfrute de los adultos; ante esto mucha gente deja de bailar, se aparta y se mantiene atónita viendo el baile del slam que se realiza entre golpes y brincos.

Al respecto del baile también existe tradición y continuidad. Éste, en tanto uso creativo del cuerpo, tiene correspondencia con sistemas culturales específicos. En cada uno de estos escenarios existe una manera particular de expresión corporal, relacionada directamente con la música que en ellos se escucha.

La mayoría de los géneros afrocaribeños –en el caso de México– se bailan en pareja, por lo que el contacto físico es un requisito, su ejecución precisa del conocimiento de los pasos que permitan la coordinación entre los danzantes. A pesar de que estos bailes tienen figuras complejas, nadie toma clases para aprenderlos; se conocen porque desde pequeños se ve a los padres, a los amigos, a la familia, bailar. Los bailes modernos, en cambio, han ido desechado esta práctica dual; a modo de una alegoría del desapego, han optado por la danza de movimientos libres, sin reglas, ni protocolo.

Pese a las diferencias que existen en las formas de bailar, es a través de este ejercicio que cada escenario se organiza como experiencia colectiva; sin importar las diferencias, la gente responde a la música a través del baile, como una suerte

de acto reflejo que produce entre los bailarines una conciencia común. A decir de Marcel Mauss (Duvignaud, 1997: 30), se trata de "ese movimiento rítmico, uniforme y continuo, es la expresión inmediata de un estado mental en que la conciencia de cada quien es acaparada por un solo sentimiento, una sola idea alucinante, la de la meta común".

Llevar la música al ámbito de la identidad, en cualquiera de los dos casos analizados, nos remite al lazo sensible de las relaciones sociales, en donde la música aparece como esa fuerza agregativa a partir de la cual se crea comunidad. Se trata, a decir de Maffesoli, "de la emoción que cimienta el conjunto", y que constituye el rasgo característico de las colectividades posmodernas, denominadas por él mismo como "tribus". El autor atribuye a éstas un lazo emocional, cuya finalidad la constituye el simple placer de estar juntos en torno a una experiencia que haga surgir la vitalidad, de manera semejante al salvajismo de la vida social primitiva.

Maffesoli niega la existencia de un fin utilitario en la integración de las tribus, pues se trata de colectividades que no trascienden y que agotan su energía en su propia creación. Puede ocurrir, sin embargo, que en el hecho de pertenecer a un grupo haya una búsqueda más trascendental y que a partir de ésta se funde una comunidad más duradera. Si bien es cierto que la adscripción a una colectividad definida por un gusto musical compartido puede constituir un vínculo etéreo; desde otra perspectiva, la música tendría un papel más instrumental al utilizarse como emblema de intereses grupales. Efímero o permanente, en cualquier caso la música sirve para crear expresiones y marcar diferencias grupales, muchas de las cuales pueden ser llevadas al terreno social. Al respecto dice Pablo Vila (1996: s/p), estudioso de las identidades musicales: "...estilos musicales específicos se conectarían, de manera necesaria, con actores sociales también específicos, y lo harían a través de una suerte de «resonancia estructural» entre posición social por un lado y expresión musical por el otro".

Sería incorrecto afirmar que a cada estilo musical corresponde una forma social estructuralmente distinta; más aún cuando actualmente se vive un intenso proceso global, en donde la música creada por un grupo específico puede ser apropiada y resignificada por otros. Sin embargo, es evidente que existe una correspondencia entre grupos sociales y géneros musicales; o cómo explicar las afinidades a ciertos estilos, la creación de comunidad alrededor de ellos, la valoración negativa impuesta sobre géneros específicos o el desagrado que se experimenta ante otros.

Así vista, la música se torna discurso en el sentido que detenta una manera de vivir o de pensar; con esto no se pretende afirmar que la música cree esas formas de vida, sino que constituye una de sus expresiones. También cabe aclarar que las afinidades musicales no siempre crean grupos socialmente definidos y estables; aun así, por débiles que sean esos vínculos, están siempre inmersos en una dinámica social.

A decir de Simon Frith (2001), en el estudio de la música y su relación con lo social se deben tomar en cuenta tres aspectos: la música como elemento creador de identidad, como memoria colectiva y como manera de dar forma a las emociones.

Hemos visto que el gusto musical es una cuestión mediada por factores sociales y que al mismo tiempo deviene en la creación de vínculos de la misma índole; también se sabe que la música es un elemento primordial en la construcción del tiempo, pues sirve como marcador de linderos generacionales; sin embargo, en el ámbito de las emociones, la razón no alcanza a explicar la profunda atracción que ejerce la música sobre los hombres. Al preguntársele a alguien por qué prefiere tal o cual ritmo, no se puede esperar una respuesta lógica, simplemente dirá "porque me gusta", y es que la música escapa a toda racionalidad. El hecho es simple, hay sonoridades que nos agradan porque nos hacen sentir, evocar o estremecer; este lenguaje efímero, invisible y misterioso que es la música tiene el poder de despertar los sentidos y penetrar el alma de cada quien.

## CAPÍTULO 5

## El urbanismo en Cholula

### Colofón

La condición urbana de Cholula es muy antigua y ha atravesado por varias etapas desde su constitución como ciudad hasta hoy día. Revisemos la historia para conocer las expresiones de urbanismo más marcadas que han transformado a la ciudad y sus formas de vida a lo largo de 25 siglos de existencia.

El urbanismo en Cholula data de inicios del periodo Clásico entre los años 200 y 450 d.C. —aunque los primeros asentamientos aparecen en el año 200 a.C.—, durante la transición de las culturas rurales de Mesoamérica a los grandes centros urbanos; caracterizados por una planificación urbana avanzada, la organización en el comercio, una estratificación de la sociedad teocrática y la aparición de grandes obras arquitectónicas como las pirámides. Es aquí que se ubica la primer etapa de la construcción de la gran pirámide cholulteca Tonalcalli, dedicada al dios Chiconahui Quiahuitl, "9 Lluvia", y en honor de quien se realizaban las grandes fiestas de la ciudad.

El florecimiento de Cholula es contemporáneo a Teotihuacan, El Tajín y Monte Albán y su contacto con estas ciudades fue determinante en la conformación de la cultura cholulteca. Estos asentamientos alcanzaron el título de Tollan, nombre dado a las ciudades con hegemonía política y económica del Altiplano Central.

Para el 500 d.C. Cholula era parte nodal de un corredor cultural y comercial vía Altiplano-Oaxaca. Un intenso comercio mesoamericano se organizó desde la ciudad: mercancías traídas del más remoto sureste y sur de Mesoamérica llegan a Teotihuacan y a otras ciudades a través de Cholula, lo que propicia la intensificación de los contactos entre los pueblos.

A la caída de Teotihuacan, Cholula alcanza el título de Gran Metrópoli y es ocupada por los olmeca-xicalancas a su llegada al valle poblano-tlaxcalteca. En 1168 grupos toltecas procedentes del norte llegan a Cholula y someten a los olmeca-xicalancas; ante la resistencia de éstos, los toltecas pidieron ayuda a los chichimecas, y una vez ganado el territorio, se repartieron el valle, de aquí surge la alianza Tolteca-Chichimeca que vendría a modificar el panorama cultural de la región. Algunos de los tolteca-chichimecas que llegaron en la última ocupación a la ciudad se hicieron llamar cholultecas, y fueron éstos quienes construyeron la última etapa de la pirámide.

Durante el periodo posclásico el antiguo culto a los númenes de la lluvia y la fertilidad entre las culturas del altiplano mesoamericano ya se había fusionado con el del dios Ehécatl-Quetzalcóatl; por lo que el dominio de los toltecas no modificó en lo esencial la organización social establecida por los olmecas-xicalancas, pero introdujo la supremacía de Quetzalcóatl como dios tutelar de la ciudad. Las festividades celebradas en honor a Quetzalcóatl tenían amplia convocatoria en toda la región y llegaba a lugares más apartados; el arribo de gente a la ciudad para su alabanza era pretexto para comerciar con los productos que los peregrinos traían consigo. Tal era la identificación de Quetzalcóatl con las cuestiones del comercio, que en Cholula fue Dios tutelar de los mercaderes y éstos, junto con los sacerdotes, eran la clase principal de la ciudad.

La importancia de Cholula como centro religioso redundó en el crecimiento de su poderío económico y político, cuya importancia alcanzó a toda Mesoamérica. "Cholula se convirtió en un Mundo Meca Nuevo, el centro de peregrinación más grande en las tierras montañosas de Mesoamérica en el núcleo de una red de intercambio comercial nahua que se extendió de la Ensenada de México a El Salvador" (John Pohl, s/f).

Este fue el panorama que encontró la Conquista, una gran urbe fuerte y consolidada. Con Cholula ocurrió, a diferencia del resto de los poderíos indígenas donde las ciudades españo-

las se superpusieron sobre las indias, que ésta no fue del todo destruida. El hueyaltépetl cholulteca fue dividido y la parte oriental, correspondiente a la llanura de Cuertlaxcoapa, fue destinada por la Corona para la construcción de la ciudad de Puebla de los Ángeles: "Era menester una villa de españoles que cobrasen amor por la tierra, que la trabajaran al uso de Castilla y que no cifraran su única esperanza en la encomienda de indios... Urgía fundar una villa de españoles en el camino entre México y Veracruz" (Bonfil, 1973; 259).

Los indios de Cholula y Tlaxcala fueron utilizados en la erección de la nueva ciudad, por lo que fueron exentos de tributo y gozaron de cierta independencia. Aun así, Cholula sufrió una serie de modificaciones, comenzando por la misma mortología de la ciudad. El reordenamiento interno de la urbe se estructuró sobre la traza reticular del zócalo actual y empezó así la "desindianización" del casco central urbano de la ciudad, desplazando a los habitantes originales hacia los barrios periféricos. La antigua Tonalcalli, que para entonces ya era más cerro que pirámide, conocida como Tlachihualtépetl -cerro hecho a mano- fue tomada por los franciscanos para edificar una ermita en honor a la Virgen de los Remedios; el templo a Quetzalcóatl fue destruido y convertido en lo que ahora es el convento franciscano de San Gabriel.

La utopía pronto comenzó a venirse abajo descubriendo a una ciudad criolla con dominio colonial sobre una extensa región indígena, y con creciente poderío religioso, económico y político.

El crecimiento demográfico de Puebla es acelerado durante el primer siglo de la colonia... Además de la agricultura, en Puebla crece el comercio. Ahí se concentra la grana de una amplia región, se produce trigo y harina... se merca-dea con lo que traen las flotas desde la metrópoli... Por otro lado crece también la industria: las orillas del Atoyac y del Alcececa se pueblan paulatinamente de molinos y batanes, surgen los obrajes (Bonfil, 1973).



En la nueva estructura Cholula queda subordinada a Puebla, pero conserva su importancia –en menor grado– como centro rector regional de carácter comercial, administrativo y religioso, pues las comunidades más pequeñas que integran la región hacia el lado oeste no giran alrededor de la ciudad española, sino de Cholula. Es decir, por un lado Cholula sigue siendo un centro indígena, pero por el otro su poder está subyugado al dominio español. Esta dinámica es la que habría de marcar el rumbo de la futura relación entre la nueva capital española y la vieja capital indígena, situación que en cierta manera persiste hasta nuestros días.

#### TRANSFORMACIONES RECIENTES

Cholula es una ciudad de costumbres muy arraigadas, pero también es una ciudad dinámica que no ha dejado de transformarse a través del tiempo. Como en la historia de todas las ciudades los cambios ocurren a distintas velocidades, hay unos drásticos y por tanto muy notorios, hay otros sutiles cuya influencia se aguilata sólo al paso de los años, a veces el tiempo parece detenerse para después percatarnos de que se trataba de la antesala de una gran transformación. Así pasa en Cholula, cuyo actual estado es producto tanto de la centenaria acumulación de procesos como de los impactos recientes.

Muchos de los cambios que se gestan en la forma de vida urbana van de la mano con el crecimiento y las transformaciones en la fisonomía de la ciudad. Uno de los hechos que más ha impactado a Cholula es la expansión de la próxima capital poblana; aunque este hecho también tiene su historia, en años recientes la aplicación de ciertos programas de gobierno han acelerado el fenómeno.

Durante la gestión de Mariano Piña Olaya, quien fuera gobernador del estado de 1987 a 1993, se emite un decreto expropiatorio por motivos de utilidad pública de la que fuera llamada Reserva Territorial Atlxcáyotl-Quetzalcóatl, un terre-

no de más de 1,000 hectáreas que comprendía ejidos de las comunidades de La Trinidad Chautenco, San Bernardino Tlaxcalanzingo, San Andrés Cholula y Santiago Momoxpan. El pretexto fue la construcción de la Vía Atlxcáyotl, una supercarretera que conectaría a las ciudades de Puebla y Atlxco; sin embargo, el proyecto obedecía a un plan mucho más ambicioso de urbanización de la periferia poblana que se concretaría a largo plazo.

Durante el mandato de Manuel Bartlett Díaz –sucesor de Piña Olaya– los terrenos de la reserva se incorporan al Programa de Desarrollo Regional Angelópolis con el objeto de consolidar la zona conurbada de Puebla como espacio industrial, turístico y cultural. Dentro de las obras más importantes de este programa está la construcción de un enorme complejo habitacional de interés social en Momoxpan, hecho que prácticamente borró los límites territoriales entre Puebla y Cholula hacia el este y sureste de la ciudad. Con el fin de agilizar la circulación vehicular y librar el tráfico de Puebla, también se inicia la obra del Periférico Ecológico, un camino de 30 kilómetros en su primer etapa que rodea a Puebla de norte a sur por el lado oeste –cruzando la carretera México-Puebla y pasando por Cholula. El trayecto del Periférico puso al descubierto un sinnúmero de terrenos de labor que, como era de esperarse, se vieron amenazados ante la inminente urbanización que la apertura de este camino puso en marcha. Día con día vemos cómo el paisaje, antaño tapizado de verde, se va poblando de maquinaria y material de construcción.

Si bien la apertura de caminos y la edificación de zonas habitacionales obedeció a la satisfacción de las necesidades de una ciudad en crecimiento, pronto se evidenció el trasfondo del tejemaneje legal de la tierra. Una fracción importante de los terrenos expropiados, y otros tantos comprados por particulares quienes después negociaron con el gobierno, fueron destinados a la construcción del complejo urbano más moderno e importante de la capital poblana, que se concretaría con las



gestiones de Melquiades Morales y de Mario Marín, actual gobernador del estado. Este desarrollo comprende los centros comerciales Angelópolis y Parque Millenium, el club de golf La Vista Country Club, el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, la Universidad Iberoamericana, Ciudad Judicial que alberga los tribunales superiores de justicia y el Complejo Cultural Siglo XXI, además de exclusivas zonas residenciales. El periférico sería la vía de acceso a la exclusiva zona.

Más allá del argumento de "utilidad pública", lo que subyace al bien trazado plan de expropiación es el interés por librar las tierras ejidales e incorporarlas al mercado comercial, en donde evidentemente se obtendrían mayores beneficios para el gobierno y la iniciativa privada. Los terrenos comprados a los ejidatarios en cantidades risibles, son ahora rentados y vendidos en inaccesibles sumas de dinero. Tan jugoso es el negocio, que hoy día existe un aguerrido conflicto limítrofe entre los municipios de Puebla y San Andrés, en donde ambos demandan el terreno de Angelópolis como de su propiedad.

Las obras iniciadas hace más de casi 20 años ha repercutido en la alteración de la vida y el paisaje cholulteca —entre otros. La evidencia más notoria es el rápido avance de la capital poblana sobre la periferia de Cholula, y con esto la paulatina desaparición de los terrenos de labor y de la actividad agrícola. Por otra parte, la expansión de Puebla ha significado la creación de fuentes de trabajo y el incremento de servicios públicos que obviamente han beneficiado a la población cholulteca.

En años recientes el Plan Estatal de Desarrollo 1999-2005 contempló importantes cambios para Cholula hacia su parte norte y oeste, uno de ellos fue la reestructuración de dos antiguos accesos a la ciudad. El primer camino es la carretera federal Puebla-Cholula ubicada hacia el lado norte; el segundo corre hacia el oeste y pasa a escasas cuerdas del centro de San Pedro, éste fue construido en tiempos prehispánicos para conectar a Cholula con los pueblos que están camino a la ciudad de México vía Huejotzingo-San Martín Texmelucan. Ambos

caminos convergen y son considerados como el inicio de la carretera federal Puebla-México. El primer tramo fue transformado hace aproximadamente cuatro años en el Boulevard Forjadores de Puebla, las obras consistieron en la pavimentación y la demolición de los árboles centrales para poder ampliar los carriles. El tramo Cholula-Huejotzingo hasta hace un año era una estrecha vía de cuatro carriles divididos a lo largo de nueve kilómetros por un camellón de eucaliptos; hoy día es el Boulevard Huejotzingo, con seis carriles y ninguno de sus árboles.

La justificación de las obras fue que las estrechas calles de la traza urbana original eran ineficientes para contener el intenso tráfico de la ciudad, cosa que en buena medida era cierta. Así también se justificó el adoquinamiento de la mitad de la zona ajardinada del zócalo en el 2002 por parte del ayuntamiento de San Pedro, para ser convertida en estacionamiento, pues el espacio destinado para tal fin era muy pequeño para los cientos de visitantes que llegan a la ciudad durante las vacaciones y los fines de semana.

La realización de estas obras encontró una fuerte oposición por parte de la organización civil Pro-Cholula, integrada por investigadores y académicos unidos para defender a la ciudad de las políticas públicas que, a su decir, atentan contra el patrimonio histórico y la vida tradicional de Cholula. Tras tres años de intensa movilización y negociación con las autoridades, en el 2005 Pro-Cholula logra el retiro de 3,575.28 metros cuadrados de adoquín del estacionamiento y la restitución de las áreas verdes, ahora transformadas en el Jardín del Niño Cholulteca. Su defensa de los árboles del camino a Huejotzingo no corrió con la misma suerte. Otra de las luchas de esta organización es contra la venta de los terrenos del Zapotecas, cerro que figura en las leyendas de fundación de la ciudad, ubicado en las inmediaciones del barrio de Teponulla. Las faldas del cerro han comenzado a ser fraccionadas y vendidas como costosos lotes para la construcción de zonas residenciales.

Como en el caso de las expropiaciones es evidente que la población crece y con ella sus necesidades, mismas que el gobierno está obligado a satisfacer; sin embargo, una lógica distinta a la de los beneficios sociales subyace a estas obras. La remodelación del Boulevard Forjadores ha propiciado la rápida urbanización de la zona y la construcción de unidades habitacionales y centros comerciales a todo su largo; hecho que también, por la cara norte, ha borrado los límites con la ciudad de Puebla. Las obras realizadas en el Boulevard Huejotzingo, por su parte, obedecen a un ambicioso proyecto con miras a la concreción del Plan Puebla-Panamá: un corredor industrial, carretero y de explotación de recursos naturales y humanos que parte de México y finaliza en Panamá, pasando por Guatemala, El Salvador y Costa Rica —la misma ruta de comercio Mesoamericano de la que Cholula fuera centro rector en el año 500 d.C. El tramo comprendido entre Cholula y Huejotzingo es un punto clave de este proyecto, pues posee una ubicación estratégica que sirve como conexión entre la capital del país y el sureste mexicano —esta razón fue la misma que justificó la fundación de Puebla durante la Conquista y de Cholula muchos años atrás.

Como parte del proyecto, durante el 2000 se puso la primera piedra del Parque Industrial Ciudad Textil, un cinturón de 102 hectáreas de fábricas textiles. También se contempla el uso y la ampliación de la infraestructura del Aeropuerto Internacional Hermanos Serdán —lugar a donde el Boulevard Huejotzingo conduce directamente— para operar una terminal aérea de manejo de carga, con miras al cumplimiento de 26 tratados internacionales de comercio. A largo plazo se tiene planeado crear en las inmediaciones una central de autobuses, una zona comercial, hotelera y de hospitales, unidades habitacionales y una terminal ferroviaria. La ampliación de la carretera a Huejotzingo es el comienzo de una serie de radicales transformaciones en la vida de las comunidades campesinas aledañas que, aunque en ciernes, no tardará en hacerse sentir.

En una suerte de efecto dominó, la dinámica que se gesta alrededor de Cholula hace que ésta también se mueva. Uno de los hechos determinantes en la transformación de la vida interna de la ciudad es la fundación de la Universidad de las Américas. Como ya se expuso en el capítulo 4, esto significó la modernización de San Andrés —cuyo desarrollo era desigual al de San Pedro—: pavimentación de calles, drenaje y alumbrado, incremento de redes telefónicas y líneas de transporte público. Esta transformación que comenzó de manera incipiente en la década de los setenta se ha seguido gestando hasta años recientes, los servicios crecen en la medida que lo hace la población. Hoy día San Andrés está lleno de estudiantes, cuya demanda de vivienda es satisfecha por los lugareños, quienes paulatinamente han ido cediendo sus terrenos de labor a la construcción de departamentos, restaurantes y discotecas, actividades mucho más rentables que el trabajo de la tierra.

Día con día, al interior de la ciudad, tanto en San Pedro como en San Andrés, los campos de labranza van desapareciendo. Hasta hace cinco años uno se encontraba con milpas o campos de alfalfa, flor y col en el mismo casco urbano de Cholula, a la orilla de los caminos principales, alrededor de las pirámides. En su lugar, hoy es más común ver edificios, estacionamientos y centros comerciales; lo mismo ocurre con algunas de las viejas casonas de la ciudad, de las cuales sólo se conserva la fachada pues han sido derruidas por dentro para dar cabida a espaciosos estacionamientos. Y es que el crecimiento de la ciudad está supeditado a las apremiantes necesidades de espacio que son características de toda urbe.

Tan pronto como crece la población también lo hacen sus necesidades, y Cholula ha demostrado una gran capacidad para resolverlas —lo que no siempre ha implicado la toma de decisiones adecuadas. Según los requerimientos de la vida moderna, hoy día Cholula es un atractivo lugar para vivir: cuenta con la capacidad de satisfacer las necesidades de servicios, transporte, abasto, educación, salud y entretenimiento de

su población y las comunidades aledañas; está demasiado próxima de la capital del estado y en ciertos aspectos esto representa un beneficio; tiene un gran porcentaje de población joven lo que implica un sector económico cautivo, pero también la creación de un ambiente renovado que impregna a la ciudad. Es un lugar turístico que día con día, año tras año, recibe a cientos de visitantes que son ocasión de una importante derrama económica y de la creación de innumerables fuentes de empleo. Está en la mira de ambiciosos proyectos nacionales e internacionales que deparan –en forma de promesas para unos y de malos augurios para otros– grandes impactos a la ciudad y su población.

Tal y como ocurrió desde su constitución como metrópoli prehispánica, la Cholula actual registra una intensa dinámica urbana. Es centro económico, comercial y de servicios de las comunidades que le circundan; es santuario y centro de comercio; lugar de tránsito y punto de reunión; ciudad multicultural que, como antaño, mantiene contacto con diversidad de formas de vida que van de paso o se han quedado aquí para vivir.

Tanto las influencias externas como su misma dinámica interior, han hecho de Cholula una ciudad ágil y cambiante; sin embargo, es curioso que a un lado de tantas expresiones de modernidad, las formas de vida tradicional persistan con tanto arraigo, que lo nuevo, en lugar de causar embates, haya fortalecido antiguos esquemas sociales. Tal vez en esto resida lo que Huxley llamó "la improbabilidad de Cholula".

## Bibliografía

- ALONSO, Miguel, *El entorno sonoro. Un ensayo sobre el estudio del sonido medioambiental*, s/f.
- AUGOYARD, Jean François, "La sonorización antropológica del lugar", en Mari-José Amerlick (comp.), *Hacia una antropología arquitectónica*, México, Universidad de Guadalajara (1995).
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002 (1957).
- BENÍTEZ, Fernando, *La ruta de Hernán Cortés*, México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1993 (1950).
- BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica", en Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989 (1936).
- BONFIL, Guillermo, *Cholula. La ciudad sagrada en la era industrial*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1973.
- BOUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, Madrid, ME Editores, 1995.
- CALVINO, Ítalo, *Las ciudades invisibles*, México, Ediciones Minotauro, 1995.
- CARLES, José Luis y Cristina Palmese, *Identidad sonora urbana*, en <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/carles.html>, 2004.
- CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- CLASSEN, Constance, *Fundamentos de una antropología de los sentidos*, en <http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html>, s/f.
- CRUCES, Francisco, "Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos", *Revista Transcultural de Música*, s/f.

- CHION, Michael, *El sonido*, Barcelona, Paidós, 1999.
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano 1*, México, UIA-ITESO-CEMCA, 1996.
- ESCOBAR, Francisco, *Manual del sacristán*, Diócesis de San Juan de los Lagos, en [http://www.geocities.com/apostoloteca/liturgia/mansacris/apendice\\_3.htm](http://www.geocities.com/apostoloteca/liturgia/mansacris/apendice_3.htm), Jalisco, México, s/f.
- DURAND, Gilbert, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones Bronce, 2000.
- , *Estructuras antropológicas del imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- DUVIGNAUD, Jean, *El sacrificio inútil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997 (1977).
- EVANS-PRITCHARD, Edward, *Los Nuer*, Barcelona, Anagrama, 1997 (1940).
- FAY BROWN, Denise, "El paisaje cultural y los mayas yucatecos", en *Quivera*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1999.
- FEIXA, Carlos, "El reloj de arena. Culturas juveniles en México", *Revista Causa joven*, México, 1998.
- FIKENTSCHER, Kai, *Breve historia de los disc jockeys*, en [http://www.unesco.org/courier/2000\\_07/sp/docs29.htm](http://www.unesco.org/courier/2000_07/sp/docs29.htm), 2000.
- FRITH, Simon, "Hacia una estética de la música popular", en Francisco Cruces et al. (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, Madrid, Editorial Trotta, 2001 (1987).
- GARCÍA C., Néstor y Ana Rosas Mantecón, *La ciudad de los viajeros*, México, UAM-Grijalbo, 1996.
- GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989 (1959).
- GONZÁLEZ, Sergio, *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*, México, Cal y Arena, 1986.
- ILCE, *Las campanas*, en [http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act\\_permanentes/historia/histdel tiempo/pasado/ tiempo/p\\_midien.htm](http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/historia/histdel tiempo/pasado/ tiempo/p_midien.htm), s/f.
- LAKOFF, George y Mark Johnson, *Métáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1986.
- LEACH, Edmund, *Replanteamiento de la antropología*, Barcelona, Seix Barral, 1971 (1961).
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*, México, Alianza Editorial, 1987.
- LLOP I BAYO, Francesc, *Las campanas y las horas. Del tiempo en la sociedad tradicional*, en <http://campaners.com.php/textosphp?textos=1028>, 2004.
- LOTMAN, Iuri, "El símbolo en el sistema de la cultura", en *Escritos*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1993.
- LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1998.
- LLORENÇ, Barber, *La ciudad y sus ecos*, en <http://www.cult.gva.es/gcv/agua/agua.htm>, 1997.
- MAFFESOLI, Michel, *El tiempo de las tribus*, México, Siglo XXI, 2004.
- MELGAR, Ricardo, *Tocando la noche: los jóvenes urbanitas en México privado*, en [www.cintefor.org.uy/public/spanish/region/ampro/cintefor/temas/youth/pub\\_per/ull\\_dec/libro10/index.htm](http://www.cintefor.org.uy/public/spanish/region/ampro/cintefor/temas/youth/pub_per/ull_dec/libro10/index.htm), s/f.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, México, Planeta, 1985.
- MEUHAUS, Max, *Diseño sonoro*, en <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/neuhaus>, 2002.
- POHL, John, *Mesoamérica*, en <http://www.famsi.org/spanish/research/pohl/sites/cholula.html>, s/f.
- PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza Editorial, 2005 (1919-1927).
- Revista Arte e Historia*, "La vida cotidiana en Plena y Baja Edad Media", en <http://www.artehistoria.com/historia/contextos/1337.htm>
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 1999.
- RODRÍGUEZ FLORES, Eduardo, *Entrevistas sonideros*, trabajo inédito, Cholula, Puebla, 1998.



- RODRIGUEZ-MIAJA, Fernando, "La voz de las campanas", en *Sociedad de historia eclesiástica mexicana*, <http://campaners.com/php/textos.php?text=39>, 1996.
- SCHAFER, Murray, *Tuning of the world*, 1977.
- , *El nuevo paisaje sonoro*, Argentina, Ricordi, 1990.
- , *El paisaje sonoro*, ponencia presentada en el marco de la Quinta Bienal Internacional de Radio, en la ciudad de México, 2004.
- , *Nunca vi un sonido*, en <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/schafer.html>, s/f.
- SIMMEL, George, "La metrópolis y la vida mental", en M. Basols, R. Donoso et al. (comps.), *Antología de sociología urbana*, México, UNAM, 1988.
- , *Sociología Estudios sobre las formas de socialización*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1977.
- TERAKADO, Seiken, *Los sonidos distantes*, en <http://www.sisabianovenia.com/LaLeido/Poesia/Seiken-LosSonidos.htm>, s/f.
- TODOROV, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.
- TREVI, Mario, *Metáforas del símbolo*, España, Anthopos, 1996.
- UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS-PUEBLA, en [www.ualap.mx/conoce/historia.aspx](http://www.ualap.mx/conoce/historia.aspx)
- VILA, Pablo, "Identidades narrativas y música", *Revista Transcultural de Música*, [www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm), 1996.
- WESTERKAMP, Hildegard, *Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro*, en [www.eumus.edu.uy/ps/txt/westerkamp.html](http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/westerkamp.html), 2002.
- ZARZURI, Raúl, "Notas para una aproximación teórica a nuevas culturas juveniles: las tribus urbanas", en *Última década*, Chile, CIDPA, 2000.

#### Filmografía

- Sous les toits de Paris (1930), René Clair Tle Criterion Collection (2002)

#### Entrevistas realizadas

- Rosa, Alejandro, Elizabeth, Ángeles, Juan Carlos, 2002.
- Ruth Flores Ramírez, Centro, San Pedro Cholula, 2003.
- Gerardo Mancilla Chávez, Centro, San Pedro.
- Señora Rosa María, Centro, San Pedro Cholula, 2003.
- Elvia Papaquí, Centro, San Pedro Cholula, 2003.
- Carlos Olguín, Centro, San Pedro Cholula, 2003.
- Miguel Obregón, Centro, San Pedro Cholula, 2003.
- Elba Sosa, Centro, San Pedro Cholula, 2003.
- Mariela Fernández, San Andrés Cholula, 2003.
- José Luis Barrios, barrio de San Pablo Tecama, San Pedro Cholula, 2003.
- Eduardo Acosta, barrio de la Magdalena, San Pedro Cholula, 2003.
- Iván González, estudiante, 2003.
- Francisco Téllez, barrio de Santiago Mizquitla, San Pedro Cholula, 2004.
- Florentina Zacarías, barrio de San Matías Cocoyotla, San Pedro Cholula, 2004.
- Marilú Huéltl, barrio de San Matías Cocoyotla, San Pedro Cholula, 2004.
- Cecilio Ávila, barrio de San Jesús Tlatempa, San Pedro Cholula, 2004.
- Cristina Tecuanhuehue, barrio de San Pablo Tecama, San Pedro Cholula, 2004.
- Javier Tecuanhuehue, barrio de San Pablo Tecama, San Pedro Cholula, 2004.
- Javier García, barrio de Santa María Xixitla, San Pedro Cholula, 2004.
- Josafat Cuauille, barrio de Santa María Xixitla, San Pedro Cholula, 2004.
- Ana María, San Andrés Cholula, 2005.
- Ernestina Castilla, 2005.
- Rosario Muñoz, San Andrés Cholula, 2005.
- Eduardo, 2006.

Sergio Rivera, Centro, San Pedro Cholula, 2006.  
 Refugio Cuautle, San Andrés Cholula, 2006.  
 Señora Coyópotl, San Andrés Cholula, 2006.  
 Alejandro, Raúl y Víctor, estudiantes de la UDLA, San Andrés  
 Cholula, 2006  
 Ivette, estudiante, Puebla, 2006.  
 Dulce Domínguez, estudiante, Puebla, 2006.

## Índice

PRESENTACIÓN .....	5
INTRODUCCIÓN. LA CIUDAD SENSIBLE .....	9
La construcción cultural de los sentidos .....	10
El sonido y la ciudad .....	13
Una consideración antropológica del sonido .....	15
Escuchar Cholula .....	20
Capítulo 1	
CHOLULA Y SUS LUGARES. LA REPRESENTACIÓN	
SONORA DE LA CIUDAD .....	23
Introducción .....	23
El paisaje .....	24
El paisaje sonoro .....	28
Espacios sonoros .....	30
Sonoridad fragmentada .....	32
Sonoridad cambiante .....	42
Ubicuidad sonora .....	44
El sonido localizado .....	48
Marcadores sonoros macrosociales .....	50
Marcadores sonoros microsociales .....	56
El sonido en la memoria .....	67
Capítulo 2	
LAS CAMPANAS Y LAS HORAS. LA CONSTRUCCIÓN	
DE UN TIEMPO SOCIAL .....	75
Introducción .....	75
El tiempo eclesiástico .....	77
Las campanas de Cholula .....	80
Tintinnabalum, la voz de las campanas .....	86
La expresión de las campanas .....	96

Capítulo 3	
LA FIESTA. ETNOGRAFÍA SONORA	103
Introducción	103
Universo sensible	114
La importancia de llamarse Remedios	117
Relato primero: vísperas y mañanitas	121
Relato segundo: tianguis y día del santo	133
El ámbito social del sonido	138
Capítulo 4	
LA NOCHE	147
Introducción	147
El misterio nocturno	148
Primera parte. La noche de los muertos	151
Los fantasmas, ruidosos testigos de la transformación de una ciudad	152
Los perros, habitantes de la noche	159
Segunda parte. La noche de los vivos	163
La noche como escenario juvenil	165
Los "antros" y la comunidad estudiantil	168
Los bailes sonideros	182
Música e identidad	195
Capítulo 5	
EL URBANISMO EN CHOLULA. COLÓFÓN	205
Transformaciones recientes	208
BIBLIOGRAFÍA	215

*La sonoridad de la cultura Cholula: una experiencia sonora de la ciudad, se terminó de imprimir en la ciudad de México durante el mes de noviembre del año 2007.*

*La edición, en papel de 75 gramos, estuvo al cuidado de la oficina fototipográfica de la casa editora.*





Imaginé usted que se conduce por el mundo a través del oído. ¿Qué cosas escucha a lo largo del día, en el camino a su trabajo, desde su casa? ¿Qué sonidos le agradan y cuáles le molestan? Cuando todo calla. ¿qué es lo que escucha? ¿en qué ocasiones busca el silencio? ¿en dónde lo encuentra? Intente recordar la pista sonora de su niñez ¿qué sonidos guarda su memoria? ¿qué episodios evoca con cada uno de ellos? ¿cuáles eran los ruidos de su casa, de su calle, de la escuela? Piense que cada lugar tiene un ritmo hecho de sonoridades características de un volumen de voz propio, de un grado de ruido aceptable, de un acento particular. ¿Qué diferencia habrá entre el truján del coche y del caballo, entre el claxon y la campana, entre el campo y la ciudad? A través de la historia, a lo largo del tiempo, ¿cómo se habrá transformado el paisaje sonoro con la presencia de la máquina, con la llegada de la electricidad?

Todos los episodios de nuestra vida pública y privada, presente y pasado están hechos de sonidos particulares. Si prestamos atención es posible descubrir a través del oído nuestro mundo cotidiano, nuestra historia y nuestro universo social.

Esta multiplicidad de sonidos que se vuelven expresiones propias de cada contexto, constituyen lo que llamaremos "sonoridad de la cultura".